

الدكتور

أحمد زياد محبك

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة



دار علاء الدين منشورات دار علاء الدين

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة

الدكتور
أحمد نزياد محبك

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة

منشورات حارث علّاء الدين



- دراسات نقدية
- من الأسطورة إلى القصة القصيرة
- تأليف : الدكتور أحمد زياد محبك
- الطبعة الأولى: عام ٢٠٠١ — عدد النسخ / ١٠٠٠ / نسخة
- جميع الحقوق محفوظة
- لدار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة
- سورية ، دمشق ، ص.ب: ٣٠٥٩٨
- هاتف: ٥٦١٧٠٧١
- فاكس: ٥٦١٣٢٤١
- التنضيد والإخراج الفني : دار علاء الدين

مقدمة

يضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة بحوث ومقالات ثقافية ونقدية، كتبت في أزمان متباعدة، ترجّحت بين التنظير والتطبيق، والقديسم والحديث، والغربي والعربي، وهي في تنوعها وتعدّدها واختلافها تدلّ على واقع الحياة التي يعاني فيها الإنسان من ذلك كله، ولا يمكنه أن يلزم فيها نفسه نوعاً أو جانباً أو موضوعاً محدداً يتقيد به.

وذلك التنوع والتعدد والاختلاف هو من طبيعة الثقافة، التي لا يمكن أن تكون ثقافة إذا تقيدت، وهو ما تشهد عليه عصور الأدب، وتؤكدده كثير من المؤلفات القديمة والحديثة، وينطق به القول الشهير: "الأدب هو الأخذ من كل فن بطرف". وقد تمّ اختيار العنوان على نحو ما جاء عليه: "من الأسطورة إلى القصة القصيرة" للإيحاء بأمور كثيرة منها ماسبق الحديث عنه من تنوع وتعدد واختلاف ثقافي، ومنها الإشارة إلى الإبداع الإنساني الذي بدأ بالأسطورة، وما يزال مستمراً، ومنها التلميح إلى التطور الذي طرأ على ذلك الإبداع، وهو سنة الحياة والأحياء، ولذلك كان البدء بالأسطورة، ثم السير مع ما استجد وتطور من إبداع.

والبحوث والمقالات بعد ذلك كله هي خلاصة عمر من التجريب والقراءة والبحث والكتابة، تحمل وراءها نبض قلب، وخفق روح، وارتعاشة يد، ويمكن أن تعدّ في الحقيقة سيرة ذاتية، كان الإخلاص للكلمة الغالب عليها.

أحمد زياد محبك

في جذور الإبداع الإنساني :

١- الأسطورة.

٢- التاريخ.

٣- الحكاية الشعبية.

الأسطورة

يمكن القول، بقدر غير قليل من الاطمئنان، إن الأسطورة تقدم صورة شخصية للبشرية، في طموحها وشقاها. فقد كانت الأسطورة، وما تزال، المعبر الأصيل عن كل ما يثور في نفس الإنسان وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره، من متغيرات، نتيجة لعلاقته مع الواقع، ومحاولته تفهمه وتملكه، في شقاء وكفاح، للتحكم فيه وتغييره، كي يحقق لنفسه، في ذلك الواقع، مكانة أفضل، يؤكد فيها حرته وكرامته.

لقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان في القديم، التاريخ والفلسفة والحكمة والشعر والعلم والأدب والغناء والفن، وهي بالنسبة إلى الإنسان اليوم، رديف لذلك كله، لاغنى عنها، وليس منها بد، وهي بالأمس واليوم، جماع لأنشطة كثيرة، فيها التفكير والانفعال والتوهم والإدراك والتمني والخوف والطموح والانكسار، وفيها الخلق والإبداع، وغير ذلك، من الأنشطة والقوى، التي يتميز بها الإنسان، وتنعكس في الأسطورة، التي تمثل في الحقيقة شخصيته.

ولذلك كله، قال ريتشاردز: ^(١) " إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل مافيها، وهي ليست متعة، أو ملاذاً للهرب، حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة. هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط فمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء، ومن خلالها حصلنا على التكامل، الذي يجعل منا أناساً متملّنين".

ولكن، ما الأسطورة؟ ما معناها؟ وما حقيقتها؟ وما قيمتها؟ ما صلتها بالفكر
الإنساني؟ وما دورها في حياة الإنسان؟ ما أشكالها؟ وما الصيغ التي مرت بها؟
وتطورت من خلالها؟

*

الأسطورة في العربية هي الأحداث، وجمعها أساطير، وهي الأحاديث التي لا سند
لها من الحقيقة، هي الأباطيل، والأكاذيب، ويبدو أنها تعريب لكلمة Istorìa
الإغريقية، التي تعني رواية أحداث ماضى للتسلية، من غير تدقيق ولا توثيق، ومن
الأسطورة. اشتق فعل: سطر، "فيقال: سطر علينا فلان، إذا جاء بأحاديث تشبه
الباطل، وهو يسطر ما لا أصل له، أي يؤلف"^(١).

وهي في الإغريقية Mythoi جمعها Mythos وتعني الحكاية. وتدل في الأصل على
الكلمة، أو الألفاظ المنطوقة فهي قريبة في جذرها من Mouth أي الفم، لصدورها
عنه^(٢). ولقد استخدمها أرسطو بمعنى الحكمة، وتركيب الأفعال، ومعنى الحكاية^(٣)،
وهي في الترجمات العربية خرافة، بمعنى Fable^(٤).

وعادة ما تميز الأسطورة من نوعين آخرين من الحكاية المروية، هما السرد sage
في الألمانية، وهي مشتقة من فعل sagen بمعنى قال. أو تحدث. والقصة الخرافية
Marchen في اللغة الألمانية أيضاً. فالسرد Sage قصة تروي أحداثاً تاريخية، والقصة
الخرافية Märchen حكاية تتصل بالجن والعفاريت، وتقصد إلى التسلية والإمتاع.
أما الأسطورة فقصة تهتم بالبحث في علل الموجودات، والظواهر الطبيعية. وقد
تداخل الأنواع الثلاثة^(٥).

ومن الأسطورة Myth اشتق مصطلح معاصر هو Mythology ليدل على معنيين،
أولهما العلم الذي يدرس الأساطير، ويبحث فيها، والثاني مجموعة أساطير أمة ما،
كالأساطير الإغريقية، أو السومرية، أو الفرعونية. وليس في العربية مثل ذلك
المصطلح، فيقال: الأساطير، وعلم الأساطير، وقد عُرِّبَ بـ "ميثولوجيا"^(٦).

وعلى مرّ العصور، لم تحظ الأسطورة بشيء من الاعتراف، أو التقدير، على الرغم من استمرار بروزها في حياة المجتمعات، وتأثيرها الكبير. فقد كانت تحمل دائماً معنىً سلبياً، وتدلّ حينما استعملت، على ماهو غير حقيقي، أو غير واقعي، وعلى ماهو مخلق ومصطنع.

فقد كانت الأسطورة دائماً نقيضاً للعقل Logos. فهي شيء سردي، قصة، في مقابل الحوار الديالكتيكي، كما أنها أيضاً الحدسي وغير العقلي في مقابل ماهو فلسفة منهجية وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، في عصر التنوير، كانت الأسطورة تخيلاً، بمعنى أنها غير صحيحة علمياً أو فلسفياً^(٨).

ولكن مع جهود "فيكو" في فهم الأسطورة، بدأ التحول نحو فهم لها آخر، وهو الفهم الذي أكدّه الرومانتيكيون، فأخذت تُعدّ كالشعر، تحمل حقيقة كلية، خاصة بها، ليست منافسة للحقيقة التاريخية، أو العلمية، بل رافدة لها^(٩).

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أضحت الأسطورة مجالاً خصباً لعلوم شتى، تذهب فيها مذاهب مختلفة، وتخرج بنتائج، في علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان، وفي اللغة والدين والفولكلور، وفي الفلسفة والتاريخ والأدب، وكان من الطبيعي أن ينشأ بعد ذلك علم خاص بالأساطير، هو الميثولوجيا.

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الأسطورة عند العرب، فلم تحظ بشيء من اهتمامهم، على الرغم من استمرارها في حياتهم، فما كانت تلقى غير الازدراء، ولا تعني غير الخرافة، ولقد سخر المشركون من دعوة رسول الله ﷺ. وقالوا عما أنزل عليه من وحي إنه "أساطير الأولين"^(١٠). تكذيباً له، مما يدل على ازدراءهم لها، بوصفها أوهاماً، ولقد استمرت هذه النظرة إليها بعد الإسلام، بل اكتسبت عند المسلمين شيئاً من الكراهية، الصادرة عن شعور ديني لاستخدام المشركين لها، وإن كان الإسلام نفسه لم يعطها في الحقيقة شيئاً من تلك الكراهية.

ولم يتغير موقف العرب من الأسطورة إلا في وقت متأخر، في النصف الأول من القرن العشرين، بعد اطلاعهم على اقتباس الأدباء الأوروبيين للأسطورة، في مذاهب

وأنواع أدبية مختلفة، وبعد وقوفهم على فهم الغرب للأسطورة، ودرسه لها، في علم خاص لها متقدم متطور، يقدم لها تفسيرات متنوعة، وعندئذ أدركوا أنها ليست أباطيل، وأدركوا مافيهها من غنى الدلالة، وتعدد التفسير، وإمكان البعث والتجديد، وفهم الإنسان من خلالها، فهماً آخر، فيه عمق وفيه جدة.

*

ويبدو من الصعب تقديم تعريف للأسطورة، لتعدد الاتجاهات في فهمها، واختلافها، وفي كل الأحوال، يمكن أن يقال في تعريفها: "إنها حكاية إله، أو شبه إله، أو كائن، خارق، تفسر بمنطق الإنسان البدائي، ظواهر الحياة، والطبيعة، والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتجسيم، وتناهى عن التحليل والتعليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة، وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا ما تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغير، تطورت الأسطورة بتطوره. وقد تبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى، فتفرط عقدها، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللاشعور، وتظل على الحالين عقيدة، أو ضرباً من ضروب السحر، أو ممارسة غير معقولة، أو شعيرة اجتماعية" (١١).

ومما لاشك فيه أن لكل شعب من شعوب العالم أساطيره، التي يتناقلها ويرويها، عبر العصور، وهي أساطير مجهولة الأصل، لا يعرف واضعها، ولا زمان وضعها، أو مكانه، فهي موهلة في القدم، تمثل الإدراك الأولي للعالم، وتتسم بقوة الخيال، وحملة الشعور، وتحمل مقولات أولية، كلية، في الفلسفة والتاريخ والدين والفن، وتمتاز بالغنى والخصب، وتمتلك قابلية للتفسير المتجدد، والانتقال المستمر، في الزمان والمكان، محققة عالميتها، يساعدها على ذلك أنها لا تملك صيغة لغوية منتهية، فهي تملك بناءً متجدد الشكل، يتغير باستمرار، بتغير الواقع، مما يؤكد استمرارها، في كل العصور (١٢).

ولقد رأى العلماء أساطير كثيرة متشابهة منتشرة في أنحاء مختلفة من العالم، وبين حضارات متباعدة، لا لقاء بينها، كأسطورة الطوفان، المنتشرة في العالم كله، كما رأوا أن أكثر الأساطير تدور حول ظاهرة معينة من ظواهر الطبيعة، فسعوا إلى تفسيرها وتحليلها. وهذا الاهتمام بتفسير الأسطورة قديم، يرجع إلى الإغريق، ولكنه لم يتخذ شكل دراسة جادة، كما لم تنتشر الدراسات الأسطورية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين قدم ماكس مولر تفسيره اللغوي للأسطورة.

*

ولقد تعددت التفسيرات التي وضعت للأسطورة، وتنوعت، وهي تذهب فيها مذاهب مختلفة. ويبدو أن الوصول إلى تفسير نهائي، أمر صعب جداً؛ لأن الأسطورة نتيجة لوضع اجتماعي، وفكري، هو غير وضع الدين يحاولون تفسيرها، فهي تمتلك بنية خاصة ذات قوانين ووظائف ترتبط بمراحلها التاريخية، يصعب إدراكها في مرحلة تاريخية لاحقة.

ويمكن تبين أربعة اتجاهات في تفسير الأسطورة.

الاتجاه الأول يمكن أن يسمى الاتجاه التاريخي، وهو ينظر إلى العالم الذي تقدمه بوصفه عالماً حقيقياً، قامت الأسطورة بحفظه ونقله. ومن أمثلته تفسير يوهيميروس، وتفسير هانز بيلامي. فلقد رأى يوهيميروس Euhemerus في حوادث الأسطورة وقائع تاريخية، أبطالها ملوك عظماء، كان لهم تأثير كبير في عقول الناس، الذين تناقلوا سيرهم، أجيالاً، وأضافوا إليها من خيالهم، ما بلغ بأولئك الملوك مبلغ الآلهة، فعبدهم الأحفاد، ناسين حقيقتهم الأولى^(١٣). ويرى هانز بيلامي Hans Bellamy في الأساطير تاريخاً طبيعياً، إذ إنها تقص علينا أحداثاً حقيقية في تاريخ الإنسان السحيق، فهي ترجمة للملاحظة الواقعية، وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين

وخبراتهم، وأوضح مثل عليها أساطير الطوفان، المنتشرة في أصقاع الأرض جميعها^(١٤).

والاتجاه الثاني في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه الشكلي، أو اللغوي، وهو ينظر إلى الأسطورة بوصفها أداة للتعبير، تستخدم استخداماً إشارياً، ضعيف الصلة بما تعبر عنه. ومن أمثلته تفسير ماكس مولر، وأندرو لانج. فقد رأى ماكس مولر Max Muller أن الأساطير نتاج عرضي للغة، وما هي إلا نوع من المرض في العقل الإنساني، تطلب علله في القدرة على الكلام، وذلك لأن اللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية، وحين تعجز عن وصف الأشياء وصفاً مباشراً، تنجح إلى وسائل من الوصف غير المباشر، أي تنحو نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى^(١٥). وفسر أندرو لانج Andreu Lang الأساطير بأنها تشخيص لمظاهر الطبيعة، فرأى أنها نشأت عن نزوع الإنسان البدائي نحو التشخيص، إذ كان يتصور الروح والحياة في كل شيء، وما الآلهة إلا تشخيصات لما يراه في الطبيعة من قوى ومظاهر، وقوام هذا التشخيص مافي اللغة نفسها من تذكير وتأنيث^(١٦).

والاتجاه الثالث في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه الحيوي، وينظر إلى الأسطورة من خلال ارتباطها بحياة البدائي، ويمثله سير جيمس فريزر، ومالينوفسكي، ويرى سير جيمس فريزر Sir James Frazer الأساطير جزءاً من الشعائر الدينية، فلقد كان البدائي يمارس طقوساً تقوم على الفعل ergon المصحوب بالقول المنطوق بالفم Mouth ليحدث في الطبيعة الفعل نفسه الذي يقوم هو بتمثيله، لشعوره بأنه جزء من الكون الذي هو في وحدة متماسكة، وما الأسطورة إلا الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، ولقد مات الطقس وظلت الأسطورة حية^(١٧). ويرى مالينوفسكي Malinouvski الأسطورة جدول عمل، أو ميثاقاً عملياً، فهي أيضاً القسم المنطوق من الطقس، الذي تمارسه القبيلة، بإشراف

رئيسها، لتعليم الناشئة تقاليد القبيلة، أو لتهيئة القبيلة نفسها لموسم الحصاد، أو الجفاف، أو الحرب، فالأسطورة حافز ودليل، وتحمل حكمة وخبرة^(١٨).

والاتجاه الرابع في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه النفسي، وينظر إلى الأسطورة بوصفها تملك عالماً له منطقها الخاص، هو عالم النفس الداخلية، الذي هو انعكاس للعالم الخارجي. ومن أمثلته تفسير فرويد ويونغ وفروم. ويفسر فرويد Freud الأسطورة تفسيراً جنسياً، يرى فيها شهاً بعالم الأحلام، ففي كل من الحلم والأسطورة يتم الانعتاق من قيود الزمان والمكان والضرورة، تخلق عالم مشوش مضطرب، تحدث فيه تحولات، تشبه الرغبات المكبوتة في أعماق الفرد^(١٩). ويفسر يونغ Jung الأسطورة تفسيراً آخر، يرى أن الحلم يخلق عالماً مشوشاً يعبر عن نزوع فردي، على حين تخلق الأسطورة عالماً منظماً يعبر عن نزوع جماعي، ولم ينكر الصلة بينهما، بل أكدها، ورأى وجود صور كلية فطرية Archetype عاشت في اللاشعور الجمعي collective unconscious، وهي تشكل مفردات ثابتة، يتألف منها الحلم والأسطورة، وتظهر في كل منهما^(٢٠). ويرى فروم From أن كلاً من الحلم والأسطورة يمتلكان عالماً له منطقها المتناسك، الخاص به، وهو عالم يتم فيه التعبير عن الخبرة البشرية بلغة خاصة، هي لغة الرموز، وهي ذات هجاء واحد، في الحلم والأسطورة، على مرّ العصور، ولكن نزوع الإنسان المستمر نحو ما هو عقلي أو منطقي أو مضاد للأسطورة والحلم، أنساه تلك اللغة، مما أورثه غربة وقلقاً وعزلة^(٢١).

*

ولعل أهم ما تمتاز به الأسطورة هو الكلية، فلقد كان الإنسان البدائي يصدر عن انفعاله بالكون، وهو متحد به اتحاداً تاماً، يحس بنفسه جزءاً منها. لا يقيم حدوداً بينه وبين الأشياء، فالكون عنده وحدة متكاملة، هو جزء منها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مجتمعه، إذ لا تمايز عنده بين ما هو اجتماعي وما هو طبيعي، أو ما هو

فردى وما هو جماعى، فالكل متحد، بعضه ببعض^(٢٢)، ولذلك كان التعبير الأسطوري تعبيراً كلياً، عاماً شاملاً، لا يمكن أن يقال إنه تعبير عن قضايا عقلية، كما لا يمكن أن يقال عنه إنه عملية فنية، فهو كل واحد، الشكل فيه هو المضمون نفسه، وهو في طبيعته عمل متصل بالحياة اتصالاً وثيقاً، وليس إضافة إليها^(٢٣).

ولذلك كانت الأسطورة تؤلف بنية دائمة، تتعلق بالماضى والحاضر والمستقبل، في آن معاً^(٢٤)، وتلقى القبول، على مرّ العصور، وتحظى باهتمام الإنسان، وتعبر عن توقه الدائم للخلق، وتمثل مايعتمل في نفسه من قضايا ومشكلات، فهي التي تمنح المجتمع القدرة على إدراك ذاته والوعي بها، وعياً جماعياً، وتعطيه إمكان الفهم للواقع، والتلاحم معه، لتحقيق الخلاص من مشكلة الصراع بين الفرد والمجتمع، والشكل والمضمون، والذات والموضوع، والسبب والنتيجة، وهو ما يبدو أن العلم يعجز عن تحقيقه، وحده، على حين تحقّقه الأسطورة، بتجاوزها لتلك الثنائيات.

لذلك كانت الأسطورة ذات تأثير دائم في المجتمع، لأنها جزء من لغة التعبير فيه، فالنزوع إليها دائم أبداً، وهي تظهر في المجتمع باستمرار، ولكن بأشكال مختلفة. تتكيف مع مايطرأ على المجتمع من تغيرات، ولكن دورها يظل هو نفسه، في كل العصور، حتى في أكثرها نزوعاً نحو ما هو نقيض للأسطورة.

*

ولقد جسدت الأسطورة البدايات الأولى للصور والرموز والإيقاعات وأعطتها تحديداً أولياً، وتمائزاً، فاستوعبت انفعالات الإنسان البدائية، ومقدماته العقلية الأولى، مشكلة بداية لعمل فني، ثم تمّ التمايز الأعماق، والتخصص الأوضح، فاتخذت الصور الأولى أشكالاً، انتهت متدرجة إلى عمل أدبي متطور، هو نتاج للأسطورة، سواء أكان ملحمة أم مسرحاً، مما يؤكد أن الأسطورة هي الشكل الأول الذي جسّد نزوع الإنسان نحو الخلق، وعنه تطور الأدب^(٢٥).

ومما لاشك فيه أن ثمة فرقاً بين الفن والأسطورة، فالفن يقدم الإيهام بالواقع، أو محاكاته، أو تصويره، ولكنه يظل في كل الأحوال تخيلاً. وتظل وظيفته تطهيرية، ولا يحاول أن يكون معتقداً، أما الأسطورة فواقعية، فهي سيرة جد، أو إله، أو تسويغ لطقس، أو تعليم لفعل، وتظل في كل الأحوال معتقداً، وليست تخيلاً.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن هذا الفرق قد حدث خلال عصور طويلة من التطور، حوّل الفن إلى صنعة، ولكنه لم يكن كذلك في الأصل لقد كان الفن في طبيعته كالأسطورة، لتطوره عنها، فهو مثلها معتقد، وطقس. لقد كان للحمّة هوميروس غير مألوشعر الآن من أثر، ودور، فقد كانت تاريخ جد أو إله، وسيرة شعب، كما كان لتمثال حيوان في مدخل بيت، غير ماله اليوم من دور، أو أثر فقد كان الجد أو روحه أو الإله، الذي يعيش مع القوم، وهو جزء منهم، يحرس البيت، ويقدمون له القرابين.

ولقد أخذ الأدب، بعد تميزه عن الأسطورة، يتجه اتجاهاً عقلياً، فيحاول التعبير تعبيراً منطقياً، يقوم على الإقناع، والاقتراب من الواقع بمحاكاته. ويعود ترسيخ هذا الاتجاه إلى أرسطو، واضع أولى التحديدات الفنية لعملية الخلق الفني، كافتراضه في الحوادث أن تكون مشابهة لما وقع، ومترابطة، بالاحتمال، أو الضرورة^(٢٦).

وحين عاد الأدب إلى الأسطورة في القرن السابع عشر، إنما عاد إليها ليتعامل معها تعاملًا عقلياً، يقف عند حدود الشكل، ليحقق ابتعاداً عنها أكبر مما يحقق اقتراباً منها. فلقد كانت الأسطورة بالنسبة إلى كورني وراسين شكلاً يملأ بحوادث واقعية، ولم تملك الشخصيات في مسرحهما شيئاً من طبيعة أبطال الأسطورة، وما هي في حقيقتها إلا الملوك وأمراء البلاد، في عصرهما. كما أن البناء الدرامي كان عقلياً صرفاً، لا شيء فيه من انطلاقة الأسطورة وعفويتها.

إن الكلاسيكيين الجدد لم يستعبروا الأسطورة إلا ليضيفوا على أعمالهم مألوفات من مكانة^(٢٧)، شكلياً، وليكسبوه تألقاً ليس فيه من روح الأسطورة شيء.

ولم يكن لجوء الرومانتيكيين إلى الأسطورة إلا هرباً من واقع مادي، يزدهم بالأشياء المألوفة التافهة، إلى عالم غريب، حافل بما هو عظيم ورائع، بل مذهش. لقد كانت الأسطورة بالنسبة إلى الرومانتيكي تجسيداً لما ينزع إليه من بحث عن عالم بدائي وحشي، ولقد زودت الأسطورة خياله بمادة غنية، ولكنها حرمته الرؤية الواضحة، وشلت قدرته على التفكير. وأبعدته عن الواقع، ولم تحقق لأدبه اقترابات من الأسطورة، إلا بما كان يمتلكه من عفوية وانطلاق^(٢٨).

وإن غاية ما يسعى إليه الأدب في المجتمع الغربي الرأسمالي، في العصر الحديث، هو العودة إلى الأسطورة، خلق عمل أدبي له جوها وطبيعتها ومنطقها، يتحد فيه الشكل بالمضمون^(٢٩)، ويبرز فيه الإنسان المعاصر، وحده، غريباً، محكوماً بصراعات الواقع وتحدياته، الهزيلة التافهة، مثلما برز الإنسان البدائي، من قبل، في الأسطورة، وحده، محكوماً بالقدر، وبتحديات الطبيعة، العظيمة الهائلة. ولكن يبدو أن الأعمال الأدبية التي يمكنها أن تحقق ما حققته الأسطورة قليلة جداً، بل هي نادرة.

ويرفض الواقعيون هذا الاتجاه، إذ يرون وظيفة الأدب تمكين الإنسان من فهم واقعه، وتخليكه إياه، ليفعل فيه، بثقة وقوة، داخل البناء الاجتماعي، الذي يسير في تقدم مطرد، نحو كسر السيطرة الخارجية، والظلم القديري. وهذه الوظيفة التي يرونها للأدب، لا تنسجم مع طبيعة الأسطورة، التي تتحكم بها قوى غير منطقية، لا يمكن فهمها، تسوق الإنسان إلى نهايات حتمية، من غير أن يكون له دور أو إرادة^(٣٠).

*

ولقد رأى بعض النقاد أن الارتباط بالأسطورة في الأدب الحديث، ليس عودة، وإنما هو استمرار. فقد رأى نورثروب فراي^(٣١)، أن الأدب تكرر للأسطورة، وليس محاكاة للواقع. فالأساطير تشكل أنماطاً أولية ماتزال قائمة، تتكرر باستمرار في الأعمال الأدبية، تمنحها مادتها، وتعلي عليها بنيتها، وما يظهر في العمل الأدبي

من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزاً للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية، التي كانت قد عبرت عن تلك الميول، من قبل.

ومن تطبيقات نظرية فراي في الأدب أن يتم تصنيفه تصنيفاً جديداً، على ضوء الأنماط الأسطورية، فثمة نمط ميزيفي ونمط بروميثيوسي، ونمط ديونيزي ونمط أبوللي، ومن الممكن تقصّي أنماط أخرى أكثر شمولاً من أنواع العمل الأدبي المعروفة، التي يصنف الأدب على ضوئها، من قصة وشعر ومسرحية. ولكن هذه التصنيفات ستسقط سريعاً في مقولات مطلقة ثابتة، تجمّد التفسير الفني للأسطورة، حتى تغدو مهمة النقد الفرز والتصنيف فحسب، كما أنها سوف تحدث اضطرابات في مفهوم الأدبية، وما استقر فيها من قيم. إن مثل ذلك التصنيف لن يزيد من فهم العمل الأدبي، كما أنه لن يقدم خبرة جديدة في تحليله أو تقويمه.

وما تقدمه نظرية فراي هو نقض لما بني عليه النقد منذ أرسطو إلى اليوم، من أن الأدب محاكاة للواقع، وتطلع دائم نحو التعبير عنه. وهي بذلك ترد الأدب إلى أصله الأول، أي الأسطورة، قبل أن يتطور عنها، ويتميز، وتسعى بعدئذ إلى تأكيد اتصاله المستمر بها، وتكراره لها، على الرغم من مرور قرون طويلة من انفصاله، وتطوره مستقلاً عنها.

ويبدو جلياً تأثير فراي يونغ، الذي يبالغ في القول بإمكان تناقل ثوابت أسطورية خلال قرون بعيدة في لا شعور الجماعة، والذي يبالغ أيضاً في تحديد أبعاد الأسطورة وصورها، ويحبسها في مقولات ثابتة^(٣٢)، يسميها، كما تقدم، صوراً نموذجية، محدودة التفسير، على حين أن الأسطورة في الحقيقة غنية، وقادرة على منح معطيات جديدة، متغيرة، غير منتهية، لأنها كلية التعبير. "والرمز الذي ينمو في الأسطورة ليس مطلقاً. وليس للصور والرموز معنى أزلي، وموقعها هو الذي يعين معناها"، وليس العكس^(٣٣).

ويبدو أخيراً أن دارسي الأسطورة كانوا متأثرين بعلم النفس، وبالدراسات الأنثروبولوجية، أكثر من تأثرهم بالفلسفة. وهم مقتنعون بأن الأسطورة، على الرغم من اختلافهم في تفسيرها، ماتزال قائمة في حياتنا، لأن الإنسان البدائي مايزال كامناً في أعماق كل منا، وأن مواطن القرن العشرين الذي ينتقل بالسيارة ويتصل بالهاتف ويضارب بالأسهم، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية، لأسطورة قديمة^(٣٤).

بل إن بعض الدارسين ليرون أن الأسطورة هي أحد أساليب المعرفة، بالعالم، والاتصال به، وليست دون العلم أهمية وقيمة، بل هي رديف له، وهذا ما حدا بشتراوس إلى القول: "عسى أن نكتشف ذات يوم أن الفكر الأسطوري والفكر العلمي يعملان بالمنطق ذاته"^(٣٥).

وعلى الرغم من الإقرار بقيمة الأسطورة، وأهميتها، فإن مثل ذلك التقدير الكبير للأسطورة، والاهتمام الواعي والشديد بها، يبدو نتيجة لتفكك المجتمع الغربي، ولا سيما الرأسمالي، وسيطرة القيم المادية، والمفاهيم العقلية، التي أبهظت الإنسان، وهدت كاهله. ونتيجة للرغبة في الانعشاق من زحمة المتناقضات والاحتكارات والمضاربات الامبريالية، والممارسات السياسية والاقتصادية الاستعمارية.

وما العودة إلى الأسطورة إلا محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق، والتمزق والتفكك والتشوّ، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد لذاته تواصله مع الكون، ولكنها محاولة هاربة، تفر من مواجهة الواقع وتحديه، ومحاولة فهمه وتملكه، والسعي إلى الفعل فيه والتغيير، الأمر الذي لا يمكن من غيره للمجتمع أن يحقق حريته، ويؤكد كرامته، ويقيم العدالة.

الحواشي

- ١- هائم، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج ٢، ١٩٦٠ ص ٢٠٩.
- ٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر.
- ٣- عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط. أولى، ١٩٥٩، ص ٨٦.
- ٤- أرسطو، فن الشعر، تر. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٣، ص ١٩.
- ٥- المصدر السابق، ص ١٩ - ٢٠.
- ٦- صالح، رشدي. "دراسة في علم الفولكلور"، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ٢٧، مارس ١٩٥٩، ص ٧٦.
- ٧- يونس، د. عبد الحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث، العدد الأول، أبريل مايو يونيو ١٩٧٢، ص ١٦.
- ٨- ويليك، رينيه، و وارين، أوسن، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٤٦.
- ٩- المصدر السابق، ص ٢٤٧.
- ١٠- القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية ٥/.
- ١١- يونس، عبد الحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٩.
- ١٢- زهدي، بشير، "مقدمة في الميثولوجيا" مجلة المعرفة، دمشق العدد ١٩٦، تموز ١٩٧٨، ص ٢٨.
- ١٣- المصدر السابق، ص ١٨.
- ١٤- سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. أولى، ١٩٧٦، ص ١٨.
- ١٥- كامير، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، تر. د. إحسان عباس، مر. د. محمد يوسف نجم، دار الأندلس، بيروت ١٩٦١، ص ١٩٩.
- ١٦- يونس، عبد الحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٨.
- ١٧- عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٤ - ٨٦.
- ١٨- يونس، عبد الحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٨ و ٥٢.
- ١٩- سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ص ١٩.
- ٢٠- المصدر السابق، ص ٢١.
- ٢١- المصدر السابق، ص ٢٤.

- ٢٢- عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٠.
- ٢٣- كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص ١٥١.
- ٢٤- شزاوس، كلود ليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر. د. مصطفى صالح، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٤٧.
- ٢٥- كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ص ١٤٥.
- ٢٦- أرسطو، فن الشعر، ص ٢٦ - ٢٦.
- ٢٧- ليور، ميشال، الدراما، تر. أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط. أولى، ١٩٦٥، ص ٥٢.
- ٢٨- فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن. تر. أسعد إبراهيم حليم، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ١٨٣، يونيه ١٩٦٦، ص ١٤٣.
- ٢٩- عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٠.
- ٣٠- ريد يكر، هورست، الانعكاس والفعل، تر. د. فؤاد المرعي، مر. عدنان جاموس، دار الفارابي، بيروت، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٨.
- ٣١- هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣، ص ١٧١ - ١٧٩.
- ٣٢- هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج ١ ص ٢٤٦.
- ٣٣- أوزياس، جان ماري، البنيوية، ترجمة إبراهيم مخول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦ - ١١٧.
- ٣٤- ويزات، ويليام، وبروكس، كلينث، النقد الأدبي، تاريخ موجز، تر. محي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، مط. جامعة دمشق، ج ٤، ١٩٧٦، ص ٢٠٥.
- ٣٥- شزاوس، كلود ليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص ٢٧٢.

التاريخ

إن لدى الإنسان نزوعاً أصيلاً نحو الماضي، يذكره، ويعيه، وفي بعض الحالات يعيش فيه، أو عليه. وفي كل الأحوال لا ينقطع الماضي، بل يظل يعيش في الوجدان، حياً، يستمر تأثيره في الحاضر، بل يمتد إلى المستقبل، ذلك لأن للإنسان في الماضي رصيذاً كبيراً من الخبرة والتجريب والمعرفة، مثلما أن له فيه الأصل الذي ينتمي إليه، والنسب الذي يرتبط به، ويحس من خلاله بعراقته، ويشعر باستمراره. وليست هذه هي مكانة الماضي لدى الفرد فحسب، بل هي نفسها مكانته لدى المجتمع، بل إن للماضي عند المجتمعات مكانة أكبر، وأهمية أعظم، فماضي المجتمع هو جماع خبراته وتجاربه، وأفعاله وانفعالاته، وهوائمه وانتصاراته، وهي جميعاً فعاليات مستمرة، متصلة، عاشها الأجداد، ويرثها الأولاد، ليخلفوها للأحفاد، فالماضي هو تاريخ المجتمع، يمنحه شخصيته، ويحدد هويته، ويغذيه بحس الانتماء، وشعور الارتباط، وهو الذي يعطيه الوعي بوجوده، والإحساس بكيانه، باعتباره مجتمعاً، أي تجمعاً بشرياً، ذا ماضٍ مشترك، مستمر في الحاضر.

وليس غريباً بعد أن يحرص الإنسان - سواء الفرد أم المجتمع - على تسجيل الماضي، لأنه إذ يسجله يحفظه، ويستفيد من خبراته، ويحيا به زمنين، ماضيه وحاضره، ويؤكد أصالته، وعراقته، ويثبت ملامحه وهويته، ويحفظ استمراره. ولقد كانت أولى وسائل تسجيل الماضي هي حفظه شفاهاً، وتناقله أخباراً وأقاصيص وحكايات وأساطير وأشعاراً، تحفظ وتروى وتتناقل، من جيل إلى جيل، وإن كان ما يحفظ منه في الحقيقة في تلك المرحلة، مجرد الحوادث الكبيرة والتي تدور حول العظماء، والتي يشوبها خلال تناقلها التضخيم والتفخيم، ويغذوها الخيال، لتغدو

تعبيراً عن المثال، لا مجرد الحوادث العينية، فإذا هي حوادث خارقة، وأحياناً معجزة، وإذا أبطالها ملوك وآلهة.

وفي ذلك ما يدل على ارتباط التاريخ في نشأته بالأسطورة، والأدب، فعنهما تحول، بعد مراحل من التطور، حتى تميز وتخصص، وانفرد بذاته، علماً مستقلاً. فلقد كانت قصائد بنتاؤور الشاعر الفرعوني، هي تاريخ مصر القديمة، في عصر الرعامسة كما كانت ملحمة هوميروس، تاريخاً لأشهر حرب عرفها التاريخ القديم، وهي حرب طروادة، كما كانت أشعار العرب في الجاهلية سجلاً لحياتهم، حفظ تاريخهم، في حلهم وترحالهم، حتى أبعد من عصرهم.

تاريخ التاريخ

ولقد قدمت حضارات العالم كافة مساهمات كبيرة في تطوير حركة التاريخ، فبرز عند الإغريق هيرودوت أبو التاريخ (٤٨٠ - ٤٢٥ ق.م) وتوكيديدس (٤٦٠ - ٣٩٩ ق.م) ولقد عني الثاني بالتدقيق والتحليل. ومن بعده سقط مؤرخو الرومان في مزالق الصياغة اللفظية، ولم يقدموا مؤرخاً ذا شأن يذكر غير بولبيوس (٢٠٠ - ١٢٠ ق.م) الذي كان يعتمد على الوثائق ويدقق فيها. ثم قدمت المسيحية لحركة التاريخ نظرة للعالم تتسم بالشمولية، وتمنحه غاية يسير نحوها سيراً مطرداً، وهي الخلاص، وقد وضع هذه الفلسفة القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) في كتابه "مدينة الله"، وفيه يرى أن هذا الخلاص يتحقق من خلال الصراع المستمر، بين النظام الدنيوي والكنيسة، التي ينتصر لها. ولكن التاريخ لم يلبث أن أصيب بالخسار كبير، وغدا مجرد سرد لأعمال القديسين على شكل حوليات، مليئة بالاختلاق والتزوير، وظل هذا حال التاريخ في الغرب، حتى عصر التنوير.

ولقد نشأت حركة التاريخ عند العرب في الإسلام نتيجة لاهتمامهم بسيرة رسول الله ﷺ، ففي القرن الثاني للهجرة دوّن محمد بن اسحق (١٥٠هـ) سيرة

الرسول، وتتابع من بعده كتب السيرة، ثم لم تلبث حركة التأريخ أن تطورت تطوراً كبيراً، بالاهتمام بأخبار الإسلام والمسلمين، والأمم والشعوب المختلفة، متأثرة بعلوم الحديث، في الجرح والتعديل، معتمدة الدقة والأمانة، في توثيق الأخبار، وتوقيت الحوادث بالسنين والشهور والليالي، والعناية بسردها بأسلوب قصصي مشوق، في نزاهة وإخلاص للحقيقة، وبتنوع كبير، فلم يُترك وجه من أوجه الحياة وأنشطتها، حتى وُضع له تاريخه، بطرق ومذاهب مختلفة، تشهد على ذلك وفرة أنواع المؤلفات التاريخية، وفي مقدمتها كتب السيرة، وتدور حول سيرة رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، وكتب الطبقات، التي تترجم للرجال، مقسمة إلى طبقات، مثل كتاب الطبقات الكبرى لمحمد بن سعد، وكتب التراجم، التي تترجم للرجال متبعة على الأغلب الترتيب الأبجدي، على طريقة المعاجم، ومن أشهرها وفيات الأعيان لابن خلكان (٦٠٨-٦٨١هـ) وكتب تاريخ البلدان التي تعرض لتاريخ مدينة أو إقليم كتاريخ بغداد للخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) وتاريخ دمشق لابن عساكر (٤٩٩-٥٧١هـ) وكتب التاريخ العامة، التي تعرض للتاريخ من بدء الخليقة إلى عصر المؤلف، كتاريخ الطبري، (٣١٠هـ) وتاريخ ابن خلدون (٨٠٨هـ).

وتبدو مساهمة الحضارة العربية في حركة التأريخ كبيرة، ولا سيما حين يذكر ابن خلدون الذي لم يكن مؤرخاً فحسب، بل كان أول من فلسف التاريخ، ونظر إليه نظرة شاملة، سعى من ورائها إلى تفسيره، والوصول إلى قانون عام يحكمه، وهو الذي عني في تاريخه بالمجتمع بجميع فعالياته، ولم يقصره على الملوك، ولاحظ أثر العوامل الاقتصادية والجغرافية فيه، ورأى أن الحضارات تخضع لدورات تمر بها، كالإنسان، من نهوض وقوة وضعف وانهايار، وهي تحقق خلال ذلك تقدماً، ضمن مسار التاريخ الذي هو مسار دائري، ولم يقف ابن خلدون عند فلسفة التاريخ

فحسب، بل جعل منه علماً مستقلاً، ووضح أسسه ومبادئه، كما كان أول من وطأ لعلم الاجتماع.

وعلى الرغم من اهتمام أوربة في عصر التنوير بالتاريخ، فإن ما قدمته فيه لحركة التاريخ وتطوره، كان قليلاً، وكل ما يذكر هو كشف زيف بعض الوثائق الكنسية المزورة، وإثارة الحس النقدي، وقد ظل التاريخ فيما عدا ذلك خاضعاً للنزعات الدينية والسياسية، حتى القرن الثامن عشر، حين دعا الفيلسوف الإيطالي جيوفاني باتيستافيكو (١٦٨٨ - ١٧٤٤) إلى جعل التاريخ علماً مستقلاً، ونقله من ميدان الصراعات السياسية والدينية، إلى مجال الدرس المنطقي الهادئ، ولقد لقيت دعوته استجابة كبيرة لدى عدد من المفكرين والمؤرخين في مقدمتهم مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) وفولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) ويعتبر الأخير أول مؤرخ في أوربة، وقد اتسم بنقده العنيف، وتشككه الكبير، وبتحكيمة المنطق بحدة وصرامة.

ولقد تطورت حركة التاريخ في أوربة في القرن التاسع عشر تطوراً كبيراً، حتى اعتبر قرن التاريخ، وقد شهد اتجاهين: الأول اتجاه رومانتيكي كان ردة فعل على تشدد فولتير، ونقده، وقد عني هذا الاتجاه بالتاريخ القومي، وبالأبطال الفرديين، وقد مثله فلاسفة ومؤرخون كبار أمثال يوهان هردر ١٧٤٤ - ١٨٠٣ في المانية وميشيليه ١٧٩٨ - ١٨٧٤ في فرنسة وتوماس كارليل ١٧٩٥ - ١٨٨١ في انكلترة. والاتجاه الثاني هو اتجاه الواقعية الموضوعية التي دعت إلى إخضاع التاريخ للعقل وتقديم الحوادث كما وقعت فعلاً بالاستناد إلى الوثائق الأصلية، وكان من أكبر أعلامها فون رانكه في ألمانية (١٧٩٥ - ١٨٨٠) وقد أنشئت نتيجة لهذا الاتجاه مدرسة الوثائق في باريس Ecole de Chartes سنة ١٨٢١ فكانت المركز الأول للدراسات التاريخية في أوربة.

وشهد القرن العشرون تنوعاً في الاتجاهات التاريخية، وغنى كبيراً في فلسفة التاريخ، ومضى المؤرخون يكتبون التاريخ متأثرين بنظريات فرويد واينشتاين

وكارل ماركس، وأصبحت النسبية التاريخية هي البديل من الموضوعية التاريخية، وأضحى المؤرخ لا يقيد نفسه بمذهب، وظهر من فلاسفة التاريخ كروتشه في إيطاليا (١٨٦٦-١٩٥٢) الذي دعا إلى الاهتمام بما هو معاصر من قضايا الماضي، ويعقوب بوركهارت في ألمانيا (١٨١٨-١٨٩٧) الذي اتخذ من المصادر الأدبية مادة لتاريخه واعتمد الأسلوب الروائي طريقة لسرده، وغير هذا وذاك فلاسفة ومؤرخون كثيرون أمثال أرنولد توينسي (١٨٨٩) وكارل يسيرز (١٨٨٣-١٩٦٩) وويلهلم ديلشي (١٨٨٣-١٩١١)، وكل منهم يفسر التاريخ من وجهة نظره، ويكتبه بطريقته، ولكنهم يتفقون جميعاً على أهمية التاريخ وخطورته، ولا سيما في العصر الحديث.

وفي تلك الإشارات السريعة إلى حركة التاريخ مايدل على اهتمام البشرية بماضيها اهتماماً كبيراً، وهو الاهتمام الذي نشأ عنه علم التاريخ، الذي بدأ بمجرد سرد الحوادث، سرداً، بتسجيلها، وتوقيتها، ثم تطور إلى إدراك العلاقات بينها، والوقوف على الأسباب الكامنة وراءها، وتفسيرها، للوصول إلى القوانين التي تحكم التاريخ في سيره.

معنى التاريخ

ويؤكد طبيعة التاريخ في نشأته الأولى معنى كلمة تاريخ نفسها، سواء بالعربية، أم بالإغريقية، فهي في الإغريقية ISTORIA وتعني البحث عن الأشياء الجديرة بالمعرفة، ولا سيما معرفة البلاد والعادات والمؤسسات السياسية، ولكن الكلمة اقتصرت في دلالتها على الأحداث المرافقة لتلك الظواهر، ومن هنا ولد معنى التاريخ، ولقد استمرت الكلمة في اللغة اللاتينية بصيغتها ودلالاتها، ثم أخذت تتغير في الشكل والمعنى، حين بدأت اللغات القومية بالتشكل، فإذا هي في الإنكليزية HISTORY، وفي الفرنسية HISTOIRE، وتعرف في الألمانية بـ GESCHICHTE، التي تستعمل الكلمة اللاتينية HISTORIE بمعنى البحث التاريخي، والقصة، وقد

تطورت كلمة تاريخ، خلال ذلك، وأخذت تدل على كل من عملية التطور التاريخي، وعلى وصف تلك العملية، أي الماضي نفسه، ودراسته، وهي تختلف، في كل الأحوال عن الكلمة الأخرى CHRONOLOGY التي تعني السرد التاريخي المتسلسل.

وكلمة تاريخ في العربية تعني التوقيت، أي تحديد وقت الحوادث، التي مجراها الزمن، وهي ذات أصل عروبي، يعني القمر، أو الشهر، وهي في الأكديّة ورخو وفي العبريّة يرخ، ومن المرجح أن كلمة تاريخ العربية لم تؤخذ عن هاتين اللغتين، وإنما عن كلمة (ورخ) في العربية الجنوبية، التي تعني القمر، أو الشهر، ويؤكد ذلك عدة أخبار تذكر أن التقويم الهجري مأخوذ عن اليمن. وفي كل الأحوال فإن المعنى الحرفي لكلمة تاريخ هو التوقيت بحسب القمر، ثم أخذت الكلمة تدل على الحقبة، ولكنها لم ترد في الشعر الجاهلي، ولا في القرآن الكريم، ولا في الحديث الشريف، ولكن من المرجح أنها كانت معروفة في عهد عمر بن الخطاب، بمعنى تأريخ الوثائق، ولم تلبث أن اكتسبت معنى التأريخ في القرن الثاني الهجري، مستمدة هذه الدلالة من كتب التاريخ الأولى التي كانت تعني تحديد الزمن، في كتب التراجم، ولا سيما زمن الولادة أو الموت، حين ترجم للرجال. ولقد أخذت الكلمة فيما بعد تدل على الماضي نفسه، والحوادث الجارية فيه، مثلما كانت تدل على الجهود المبذولة في تسجيله ودراسته، وقد اقترح بعض المؤرخين استخدام التأريخ بالهمز لدراسة الماضي، وكلمة التاريخ، من غير همز، للماضي نفسه.

تعريف بالتاريخ

ولكن المعنى اللغوي لكلمة تاريخ -سواء في العربية أم في الإغريقية- يقصر عن إعطاء معنى التاريخ، ولا سيما بعد أن تطور، وغداً علماً مستقلاً، ولم يبق مجرد سرد لأخبار الماضين، أو توقيت للحوادث، فقد أصبح عرضاً للتجربة البشرية، عبر

الزمن لفهم الإنسان، والوقوف على قوانين المجتمع، وتطوره، من أجل التعامل معه، بأسلوب أفضل، يحقق للإنسان التقدم.

ولقد أدرك هذه الحقيقة في القرن الرابع عشر الميلادي ابن خلدون، فلم يقف عند عرض التاريخ، بسرد حوادثه الماضية، بل مضى يفسر التاريخ، ويضع له قوانينه، ويتصور خط سيره، ولقد وضع في مقدمته تعريفاً للتاريخ يقول فيه: " هو في ظاهره لايزيد على أخبار عن الأيام، والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، تؤدي إلينا شأن الخليفة، كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع للدول فيها النطاق والجمال، وعمرروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وحن منهم الزوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لهذا أصيل في الحكمة عريق ". وهكذا فالحوادث التي يسردها التاريخ ليست هي مادته، وليست حقيقته، إنها الجزئيات التي يتكون منها، وهي أفعال البشر، أما حقيقته فهي المقولات الكلية، المستخلصة من خلال تلك الجزئيات، بتركيبها، وإدراك العلاقات بينها، وما هذه المقولات إلا جوهر البشر، وطبيعتهم، أي الحقيقة التي عبر عنها ابن خلدون بالحكمة.

الغاية من التاريخ

ولكن ما الغاية من التاريخ؟ ولماذا بذلت كل تلك الجهود، والتي ماتزال تبذل، في سبيل تسجيل الماضي وحفظه؟ لقد أكد ابن الأثير (٥٥٥-٦٣٠هـ) أن من فوائد التواريخ " أن الملوك ومن إليهم الأمر والنهي، إذا وقفوا على ما فيها من سيرة أهل الجور والعدوان، ونظروا إلى ما أعقبت من سوء الذكر، وخراب البلاد وهلاك العباد، استقبحوها وأعرضوا عنها، وإذا رأوا سيرة الولاة العادلين وحسنها، وما يتبعهم من الذكر الجميل بعد ذهابهم، وأن بلادهم وممالكهم عمرت، استحسّنوا ذلك ورغبوا فيه وثابروا عليه، ومنها ما يحصل للإنسان من التجارب

والمعرفة بالحوادث، فإنه لا يحدث أمر إلا تقدم هو أو نظيره، فيزداد بذلك عقلاً، ويصبح لأن يقتدى به أهلاً " .

وتبدو غاية التاريخ عند ابن الأثير بدائية ومباشرة، وعلى قدر كبير من الفجاجة، وتتلخص في العظة والاعتبار، بمعرفة أخطاء الماضين لاجتنابها، وتبدو بعيدة كل البعد عن الواقع، فالملوك والقادة والساسة من أكثر الناس اهتماماً بالتاريخ، ولكنهم مع ذلك من أقلهم اعتباراً به، واستفادة منه. وإنه من الصعب بعد ذلك الحصول على حلول من التاريخ جاهزة، لمشكلات حاضرة، لها نظائر في القديم، لأن التاريخ لا يعيد نفسه.

ولقد رأى آرثر مارفيك، المؤرخ الإنكليزي المعاصر، أن التاريخ "يسد حاجة المجتمع إلى معرفة نفسه، ورغبته في أن يفهم علاقته بالماضي، وعلاقته بالمجتمعات الأخرى وثقافتها، فهو شاعري، أو عاطفي، فكل فرد تقريباً يضم في كيانه تطلعاً مركباً في طبعه وشعوراً بالعجب من أمر الماضي " .

وبذلك فالتاريخ عند آرثر مارفيك مجرد تعبير عن نزوع المرء نحو الماضي، ورغبته في الشعور بأن هناك أناساً عاشوا قبله، وآخرين سيعيشون بعده، يحس من خلاهم جميعاً بمعنى الانتماء والاستمرار، فيضمن لنفسه البقاء، مثلما يضمن لها أن تعيش زمنين، الماضي والحاضر، وهي غاية لا تنكر، ولكنها غنائية جداً، ولا تتفق مع ما في مناهج التاريخ من دقة وتمحيص، وبحث عن قوانين كلية، وهي غاية أولية جداً، وبدائية، وتمثل الوجه الجمالي الآخر للغاية النفعية المباشرة عن ابن الأثير.

إن التاريخ مثله مثل غيره من العلوم، هو نشاط ذهني، يسعى الإنسان من خلاله إلى معرفة الحقيقة، بالوقوف على طبيعة الحوادث البشرية، وقوانين سيرها، ليقوى في نفسه الإحساس بذاته، والوعي بها، وليحقق معرفة أعمق بالعالم، يستطيع أن يمتلكه بها، ليتعامل معه بشكل آخر، أكثر تطوراً، لا يعفيه من الأخطاء، ولكنه يمنحه القدرة على تجاوز ما كان، لبلوغ قدر أكبر من الخير والسعادة، ولو بتطور

نسبي بطيء، لا يخلو من نكسات. يؤكد ذلك أن التاريخ لا يقف عند سرد الحوادث، وإنما يسعى إلى إدراك العلاقات بينها، والخلوص إلى القوانين التي تحكم سيرها.

ولقد وضّح ابن خلدون هذه الغاية من قبل، فقال: " اعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب، جم القوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم، في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم، وسياستهم، حتى تتم فائدة الاقتداء لمن يرومه، في أحوال الدين والدنيا، فهو يحتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر، وثبت، يفضيان بصاحبهما إلى الحق، وينكبان به المزلات والمغالط ".

وبذلك فإن غاية التاريخ - كما زادها يعقوب بوركهارت توضيحاً - هي فهم الحياة الإنسانية، بالتعرف على العناصر الثابتة المتكررة، وراء الملامح الكثيرة المتغيرة، في حياة الإنسان، لأن مثل هذه العناصر هي التي تستطيع أن تثير صدى مدوياً في عقل الإنسان ومشاعره.

طبيعة التاريخ

إن التاريخ في تقديمه صورة ما للماضي، لا يسعى إلى التنبؤ بالمستقبل، وإنما يسعى إلى تفسير الماضي. وبما أن التجارب الإنسانية ذات ترابط، يتضمن بعضها بعضاً، ويفسره، في كل موحد، فإن أي فهم للماضي يمكن من خلاله استشراف آفاق المستقبل، لأن ذلك الفهم ينطلق في حقيقته من الواقع، الذي هو في علاقات متبادلة مع الماضي والمستقبل.

إن الوعي التاريخي يربط بقوة بين الماضي والحاضر، ليساعد الإنسان على الإحساس بمكانه في تيار الحضارة، وشعوره بالموقف الذي يجب أن يتخذه من الماضي، وبالدور الذي يجب أن يؤديه في الحاضر، في تخطيط للمستقبل، مدركاً

خلال ذلك كله درجة التطور في الحضارة الإنسانية، غير منخلع عن جذوره، أو مبتعد عن واقعه، ليتمكن من إدراك مسؤوليته نحو المستقبل.

ولهذا يلجأ الناس إلى التاريخ في الأوقات العصيبة، التي يمرون فيها بتحول كبير، ليقرؤوا فيه الماضي، ويفسدوا منه، فكلما ازداد الوعي بالحاضر، ازداد الاهتمام بالماضي، الذي هو خلفية الحاضر. ولهذا لم تكن الحاجة إلى التاريخ فحسب، بل إلى إعادة كتابته، باستمرار، لأن المؤرخ ينظر إلى الماضي من خلال واقعه، ويفهم مشكلاته من خلال فهمه لمشكلات واقعه، وما دام الواقع في تغير، فإن النظرة إلى الماضي في تغير، أي إن إعادة كتابته باستمرار ضرورة لا بد منها، ومن ثم فقد قيل: "إن التاريخ حوار بين الماضي والحاضر".

وهنا تثار مشكلات كثيرة، فإذا كان التاريخ رؤية معاصرة للماضي، فما هي درجة دقته وأمانته في رصد الماضي، وتسجيل حوادثه، وما الطريق إلى هذه الدقة والأمانة؟ وإذا كان التاريخ يسعى إلى مساعدة الإنسان على فهم الإنسان، بصياغة قوانين كلية، فما هي قدرته على وضع هذه القوانين؟ وتأكيده صدقها؟ وبشكل آخر: هل يمكن للتاريخ أن يصف بأمانة، ويعلل بدقة؟ أي هل يستطيع الإجابة عن هذين السؤالين: كيف حدث؟ ولماذا حدث؟

ومرجع تلك المشكلات، والخلاف في حلها، إلى الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان في التاريخ، وهي غايته وبدايته وسبيله، مثلما هي كذلك بالنسبة إلى كل علم، أو فن. فما هي الحقيقة التاريخية؟ وهل يمكن الوصول إليها؟ وكيف يمكن ذلك؟

الحقيقة التاريخية

إن الحقيقة العلمية تكشف بالمشاهدة والتجربة، وذلك بملاحظة الظاهرة، ووصفها، بموضوعية، وتعليلها، بدقة، والخلوص منها إلى نتيجة، أو نظرية، يمكن إثباتها، والبرهنة عليها، بإعادة الظاهرة، بالتجربة في المختبر. أما الحقيقة التاريخية،

فتكشف بالرواية والتخيل، وذلك بسماع الخبر، أو قراءته في نص، أو نقش، ثم تخيله، وهو خبر عن حدث مضى، وانقطع، لا يمكن أن يعاد، وهو حدث فرد، جزئي، لا يتكرر، ومهما كانت ملكة التخيل قوية، فلا يمكنها أن تستحضر الحدث من خلال الخبر كما وقع فعلاً، وحتى لو أتيح للمؤرخ معاينة الحدث، لكان إدراكه له بعيداً عن الدقة الموضوعية التي يدرك بها العالم الظاهرة، لأن المؤرخ متأثر أبداً بالفعاله، فهو يرى الحدث، أو يسمع الخبر، فيدركه من خلال ذاته، وحين يفسره ينطلق من قيمه الشخصية، متأثراً بعصره، ولا يمكن أن يكون محايداً، أو موضوعياً، ألبتة، وحين يخلص إلى قانون أو فرضية، لا يمكنه أن يبرهن على شيء من ذلك بالتجربة، وعماده التخيل، والافتراض، وليست الأدلة أو البراهين الثابتة القاطعة إذ لاشيء من هذا في الحوادث الإنسانية الفردية، غير المتكررة.

ولهذا كله ينكر بعض الفلاسفة أن يكون التاريخ علماً، ويرون أنه يجب أن يقتصر على سرد الحوادث، من غير أن يحاول تعليلها والخلوص منها إلى قوانين، بل يرون أن التاريخ لا يصلح لأن يكون غير مادة للقصص والكتابات الأدبية المسلية. ولكن ما يقدمونه من حجج قوامه المقارنة بين الحقيقة العلمية والحقيقة التاريخية، وهي مقارنة غير منطقية، من أساسها، ذلك لأن الحقيقة التاريخية غير الحقيقة العلمية. فالحقيقة التاريخية تدور حول الإنسان، وهو لا يشبه في شيء الحادثة الفيزيائية، أو الكيميائية، التي تدور حولها الحقيقة العلمية، وهذه تخضع للسبب والنتيجة خضوعاً حتمياً، وهي بسيطة سهلة التحليل والتفكيك، في حين أن الإنسان في طبيعته، أكثر تعقيداً، ولا سيما حين يلاحظ أن المقصود به ليس الإنسان الفرد، وإنما المجتمع، الذي هو علاقات جدلية متطورة بين جماعة من الناس، تعيش مع بعضها، ولا يمكن أن تخضع مشكلاتها ومتغيرات حياتها لسبب واحد، بل لا يمكن أن تخضع لمنطقية السبب العلمي وحتميته.

وفي ضوء ذلك فلا بد من الإقرار بنسختين، الأولى الذاتية في التاريخ، والثانية السببية. إن المؤرخ، حتى حين يشاهد الحادثة، ويصفها فإنما يمارس في شهادته عملية فرز وانتقاء، ينطلق فيها من ذاته، متأثراً بأهوائه ونزعاته وثقافته، ومشكلات عصره، وقضاياه. ولم ترد قط شهادتان متطابقتان لحادث واحد. وعلى الرغم من ذلك فإنه لا بد من ملاحظة أن الحادثة التاريخية لا معنى لها، ولا وجود، في الحقيقة، من غير شهادة المؤرخ لها. وإذن فالحادثة التاريخية وذاتية المؤرخ جزء واحد لا يمكن الفصل بينهما. والشهادة هنا قد تكون خبراً أو نقشاً أو نصاً أو رواية، وعلى ذلك وحتى حين يعتمد التاريخ على النصوص والوثائق والنقوش والمذكرات لا يستطيع أن يتخلص من الذاتية.

أما السببية في التاريخ فهي في الحقيقة احتمالية، ولا علاقة لها بمنطق السبب والنتيجة ولا صلة لها بالضرورة الرياضية، ذلك أن وراء كل حادثة تاريخية أسباباً كثيرة، لأسباباً واحداً، وثمة أسباب تبدو أحياناً تافهة، في حين تظهر النتائج ضخمة عظيمة، وهي بعد معقدة، مترابطة، متداخلة، بعضها يقود إلى بعض، وما كلمة سبب في التاريخ إلا مجاز لغوي لوصف تركيبة متشابكة من الأسباب، ولكن هذا كله لا يعني ألته أن حوادث التاريخ لا تخضع لشيء من المعقولية، وإنما يعني أن حياة الإنسان بما فيها من غنى وتنوع لا يمكن أن تخضع لمنطق العقل الأرسطي، بحدوده المنطقية الضيقة المحدودة، ولا بد في كل الأحوال من السعي لإدراك شيء من علل الحوادث، التي تخضع لنظام كلي، أكبر من حدود العلة والسبب، ذلك أن لدى الإنسان إمكانيات يستطيع استخدامها، وليس لديه، كما لدى الطبيعة، ضرورات حتمية.

وفي الحقيقة لا يمكن للتاريخ أن يكون محواً للذات، أو تقليصاً لأبعاد المجتمع، فهو تعبير عن وعي للإنسان، وإدراك له، والإنسان في معرفته للإنسان لا ينطلق إلا من ذاته، وكل دعوة إلى إلغاء الذات، في معرفة الإنسان، إنما هي دعوة إلى محو الذات،

التي لا يمكن لها أن تُمحي إلا أمام الحقائق الطبيعية، كما أن المجتمع في غناه، وتعدد
فعالياته وتداخلها، أكبر من أن يقلص في حدود ضيقة، أو يختصر في رموز مكثفة،
ومثل هذه العمليات لا يمكنها أن تساعد على فهم الإنسان، كما لا يمكنها أن تغني
تجربته، وما الغاية من التاريخ إلا تنمية وعي الإنسان بنفسه، وإدراكه للمجتمع،
وحين يتخلى عن الذاتية، وعن السببية، فإنه يفقد دوره الصحيح.

ولم يتوقف المؤرخون، ولا سيما فلاسفتهم، عند البحث في قوانين التاريخ،
وتفسيره، بل كانوا يسعون دائماً إلى تعليل الظواهر، وكشف أسبابها، ويحاولون
دائماً الوقوف على خط سير التاريخ، ومعرفة القوى التي تعمل في دفعه وتحريكه.
وما يميزهم في بحثهم، وفي مؤلفاتهم، أن أي كشف تاريخي جديد، لا ينسخ ما قبله،
كما تفعل النظريات العلمية، وإنما يحافظ كل كشف على تأثيره ووجوده. وهذا
ما يقود إلى تراكم التراث التاريخي وتضخمه، وهو ما يميزه بالمعاصرة، أيضاً، فالمؤرخ
بانطلاقه من ذاته، إنما ينطلق من عصره، وهو إذ يهتم بقضية ماضية، فإنما يهتم بما
لها من صدى في عصره، أو تأثير. ولعل من أقدم تلك القوانين التي وقف عليها
المؤرخون، بل أولها، هي ما وضعه ابن خلدون من مراحل لعمر الحضارة، تمر بها،
من تأسيس، وغماء، وضعف، وانهيار، وملاحظة تأثير البيئة الجغرافية في مسار
الأحداث، واعتبار العصبية القبلية أساساً لنشوء الحضارة.

وتلك القوانين - أو الفرضيات - سواء عند ابن خلدون، أم عند غيره ممن تلوها،
هي مجرد تعميمات، أو تفسيرات أولية، لا يمكن أن يكون لها مالم القوانين العلمية من
ثبات وضرورة وحتمية، بسبب طبيعة الحقيقة التاريخية، وتميزها من الحقيقة العلمية.
وعلى الرغم من ذلك فهي قوانين أو نتائج ضرورية، ومن غيرها يبدو التاريخ مجرد
سرد لأحداث لا روح فيها، ولا جدوى منها، ولا يمكن من غير تلك القوانين أن
يكون التاريخ علماً، لذلك حرص المؤرخون، ولا سيما فلاسفتهم دائماً، على
تعليل الحوادث، والخلوص منها إلى تعميمات كلية، لأن التاريخ ليس معرفة

للقشرة الخارجية للأحداث، وإنما هو غوص عميق على حقيقة الذات الإنسانية المختبئة وراء تلك القشرة.

مسيرة التاريخ

ولقد تكونت خلال القرون نظريات عدة في تحديد مسيرة التاريخ، صاغها جملة من الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الاجتماع، وكانت نتيجة للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية التي نشأت فيها، ولقد شهد القرن التاسع عشر اهتماماً خاصاً بالتاريخ، حتى سمي "قرن التاريخ" وإذا كانت قد برزت فيه بعض النظريات الجديدة في تفسير التاريخ، كالتفسير المادي، فإن نظريات أخرى قديمة، قد بلغت فيه ذروتها من النضج والاكتمال، كالتفسير البطولي.

ولقد رأى كثير من المؤرخين أن التاريخ يسير في خط صاعد، يحقق فيه الإنسان نمواً مطرداً خلال كفاحه، نحو الأفضل، وزاد الفلاسفة هذه النظرة دقة حين أكدوا أن الإنسانية لا تسير في خط مستقيم، وإنما في خط دائري صاعد كالطريق الذي يلف صاعداً حول جبل، وعلى هذا فالتاريخ لا يكرر نفسه، وما يبدو من تكرار هو في الحقيقة نظرة من أعلى تسمح برؤية أفق أوسع وأغنى، وخلال تلك الدورات تمضي الإنسانية نحو الخير والعدل، على الرغم مما يعرضها من نكسات.

ولكن فلاسفة آخرين رأوا أن التاريخ يسير في دورات منتهية، كل دورة فيها مستقلة عن الأخرى، ومعزولة عنها، فالحضارات تنشأ وتقوى ثم تنهار، ولكل حضارة سماتها الخاصة المتميزة، ولكنها تنتهي جميعاً إلى الدمار والهلاك.

ومن أصحاب النظرة الأولى فيكو (١٦٨٨-١٧٤٤) وديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦) وتورغو (١٧٢٧-١٧٨١) ومونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) وكانت (١٧٢٤-١٨٠٤) وهردر (١٧٤٤-١٨٣١) وهيغل (١٧٧٠-١٨٣١) وأوغست كونت (١٧٩٨-١٨٥٧) وكارل ماركس (١٨١٧-١٨٨٣).

ومن أصحاب النظرة الثانية (شبنجلر) (١٨٨٠-١٩٢٩) وأرنولد توينبي (١٨٨٩-١٩٧٥).

أما المؤرخ العربي ابن خلدون (٧٣٢-٨٠٨ هـ - ١٣٣٢-١٤٠٦ م) فقد صنفه بعض الدارسين في أصحاب النظرة الثانية، ولكنه في الحقيقة من أصحاب النظرة الأولى.

والفرق بين النظرتين كامن في أن الفريق الأول- والذي يمكن أن يوصف بالمتفائل- يرى أن العالم يخضع لنظام كلي شامل، يسير به نحو الأفضل، في حين أن الفريق الثاني-والذي يمكن أن يوصف بالمتشائم- يرى أن العالم مجرد وجود عبثي لا غاية له ولا حقيقة ولا معنى ولا نظام. ولقد أعطى هرذر (١٧٤٤-١٨٣١) صيغة ناضجة لاتجاه الفريق الأول فقال: " إن الطبيعة الإنسانية في سيرها نحو الأعلى تهدف إلى توحيد الجنس البشري، وللإسراع في تحقيق هذا الهدف، وضع الله مصيرنا في أيدينا، وتدريباً نحن نتعلم كيف نبني ونهدم ونبني، ولكن قدرتنا على البناء هي أكبر من قدرتنا على الانزلاق والهدم، فمن خلال تخطيط الأجزاء أو أخطائها نحن نتحرك نحو الكمال المطلق للكل".

وعلى الرغم من اتفاق أصحاب هذه النظرة على سير التاريخ في مراحل تحقق فيها الإنسانية تقدماً مطرداً نحو الأفضل، فإن لكل منهم رأيه في تحديد المراحل، أو تسميتها، وتكفي الإشارة هنا إلى رأي كل من فيكو وماركس. أما فيكو فيرى أن الإنسانية قد مرت في ثلاثة عصور، هي العصر الإلهي، أو الأسطوري، وتمثلها العصور القديمة، وتتميز بسيادة الأهواء في مجال الفكر، وسيادة الحكم الديني، التئوقراطي، في حقل السياسة، والعصر البطولي، أو عصر القوة، وتمثله القرون الوسطى، وتتميز بسيادة الخيال في العقلية الجماعية، والأرستقراطية في السيادة السياسية، والعصر الإنساني، أو عصر الحضارة الحرة، ويبدأ بالعصر العلمي،

ويتميز بالمعرفة الموضوعية، في العقلية الجماعية، وبظهور الديمقراطية، في مجال السياسة.

أما ماركس فيقول بتطور المجتمع الإنساني من مجتمع المشاعية البدائية والملكية الجماعية إلى مجتمع الإقطاعية بالملكية الفردية والرق، إلى مجتمع البرجوازية وسيطرة رأس المال، إلى مجتمع الاشتراكية والوحدة الأمية.

وأصحاب النظرة الثانية متفقون على ظهور حضارات عمر بأدوار تشبه أدوار الحياة لدى الإنسان، من نشأة ونمو وقوة وضعف وانهيار، فكل حضارة تنهض وتقوى وتزدهر، وتحقق قدراً من التقدم، ولكنها ماتلبث، لأسباب مختلفة، أن تضعف وتنهار وتسقط، من غير أن تشترك الحضارات في تحقيق شيء من التقدم الإنساني العام المطرد، فالتاريخ يكرر نفسه، وبعضه يعيد بعضه، ولقد طور أرنولد توينبي ١٨٨٩-١٩٧٥ هذه النظرية وأكد أن التاريخ يخضع لسلسلة مستمرة من التحدي والاستجابة، تعمل في نهوض الحضارات وسقوطها، فالحضارة تنهض بوجود تحديات تستثير طاقات المجتمع، وتفرض عليه استجابة تدفعه إلى ارتقاء فكري وروحي، وثمة قلة من القادة أو أصحاب الرأي هي التي تقود هذه الاستجابة، حتى إذا فقدت قدرتها على الاستجابة للتحديات ومضت تحكم بالقهر، قادت إلى تفكك المجتمع، وظهور جماعة من الساخطين والمتمردين، وعندئذ تضعف الحضارة وتنهار، وتشكل جماعة الساخطين والمتمردين نواة لقلة جديدة تقود المجتمع إلى النهوض ثانية، وهكذا دواليك، ولقد دعت نظريته بنظرية التحدي والاستجابة CHALLENGE AND RESPONSE .

العامل المؤثر في التاريخ

وكان تحديد العامل المحرك للتاريخ جزءاً لا يتجزأ من فلسفة التاريخ، وكان للفلاسفة والمؤرخين فهمهم الخاص لذلك العامل، وقد تعددت فيه آراؤهم واختلفت، وتنوعت، على مرّ العصور. ومن أبرز تلك الآراء وأقدمها التفسير

البطولي للتاريخ، ويعتبر الرجال العظماء صانعي التاريخ، وما التاريخ إلا سجل حياتهم، من ملوك وقادة وفاتحين، حفلت حياتهم بالحوادث الكبيرة، التي غيرت خارطة العالم، ولقد أكد هيرودوت أبو التاريخ (٤٨٤ - ٤٢٥ ق.م) في مقدمة كتابه أنه دوّن التاريخ حتى لا يطمس الزمن أعمال الرجال العظام، كما أكد ذلك من بعده توكيديدس (٤٦٥ - ٤٠١ ق.م). ولقد عمد بلوتارك المؤرخ الروماني (١٢٥ - ٤٦ ق.م) في كتابه "حياة العظماء" إلى تمجيد الرجال الذين صنعوا التاريخ. ولقد كان توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨٥) أكبر مؤرخ في القرن التاسع عشر طور نظرية التفسير البطولي في كتابه "الأبطال" الذي أكد فيه أن التاريخ هو تاريخ من ظهر في الدنيا من عظماء.

والتفسير الثاني هو التفسير الجغرافي ويزعم أصحابه أن للطبيعة والبيئة الجغرافية والمناخ أثرها جميعاً في سير الحوادث، وأول من أشار إلى ذلك هيبو قراط أبو الطب، الذي زعم أن اليونان أكثر الشعوب رقياً، لأنهم يقطنون في إقليم ذي مناخ متوسط، ولقد أشار ابن خلدون إلى شيء من ذلك، ولكنه لم يعتمد أساساً، ولم يلق هذا التفسير صيغته النظرية إلا عند مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) ثم طوره الفيلسوف الألماني هردر (١٧٤٤ - ١٨٣٠) وفي القرن العشرين ربط الباحث الأمريكي هونتكتون (١٨٧٦ - ١٩٤٧) ظهور الحضارات بالبيئة الجغرافية، وبها علل غياب الحضارات عن بعض البيئات.

والتفسير الثالث هو التفسير المثالي، وصاحبه هيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١) الفيلسوف الألماني الذي يرى أن الفكر هو أساس كل موجود، وأن الفكر هو جوهر التاريخ، لأن كل شيء جرى في التاريخ إنما جرى وفق نظام فكري عام شامل، يسير في تقدم مستمر، نحو الأفضل. وليس ثمة احتمال أو مصادفة، وإنما هناك إرادة عقلية مخططة، تقف وراء الأحداث. ولقد نصر هذا الرأي كروتشه الذي دعا إلى البحث عن التاريخ في النشاطات الفكرية لدى الرجال العابرة الذين

قدموا للبشرية مبدعات في العلم والفلسفة والفن ليساعدوا الإنسان على تملك العالم والسيطرة عليه، إن التاريخ عنده هو قصة العقل البشري.

والتفسير الرابع هو التفسير الديني ويرى أصحابه أن التاريخ يسير بإرادة الله ومشيتته، فهو يسير الحوادث، ويدفعها في اتجاه، نحو الخلاص، وتحقيق العدالة، وقد مثل هذا التفسير القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) في كتابه "مدينة الله" وقد أكد أن التاريخ يسير نحو هدف كبير وضعه الله لإنقاذ البشرية وتخليصها من معنھا، ولقد تأثر به فولتير وهردر وهيجل، وإن كان لكل منهم فهمه الخاص، وعلى الرغم من إيمان المؤرخين العرب بأن كل شيء يحدث بأمر الله وإرادته، فقد كانوا يدركون ما وراء الأحداث من أسباب مباشرة، جغرافية أحياناً، واقتصادية أحياناً أخرى، وغير ذلك من أسباب مختلفة، تقع جميعاً ضمن الإطار العام الذي هو إرادة الله ومشيتته.

والتفسير الخامس هو التفسير المادي للتاريخ، ويسعى أصحابه إلى البحث عن أسباب الحوادث في الاقتصاد وزعيم هذا المذهب كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) فقد طور ماسبقه من محاولات في فهم التاريخ على أساس مادي، وانتهى إلى القول بأن العامل الأول الذي يحدد مسير التاريخ هو الاقتصاد، وبشكل أدق الثروة التي تسعى طبقات المجتمع إلى تملكها، بتملك وسائل الإنتاج، ويكون الصراع بين هذه الطبقات هو المحرك لأحداث التاريخ، وقد أكد أن طريقة الإنتاج، أي الأوضاع الاقتصادية، هي التي تحدد شكل النظام السياسي والفكري والاقتصادي والاجتماعي للجماعة البشرية، كما أكد أن التاريخ يخضع لقوانين حتمية، محركها الأول الاقتصاد، يمكن البحث فيها، والوصول إليها، لحل مشكلات المجتمع.

وثمة مذاهب أخرى في تفسير التاريخ، واتجاهات متعددة في كتابته، ولكن أكثر مؤرخي القرن العشرين يسعون إلى تكوين نظرة عامة، لا تنعصب، ولا تتقيد باتجاه، في فهم التاريخ وكتابته، وهم يميلون أيضاً إلى التاريخ العالمي العام.

*

ولعل في تلك الإشارات السريعة إلى اهتمام الإنسان بالماضي، على مر العصور اهتماماً قوياً، عميقاً، متنوع الاتجاهات، مختلف المذاهب، ما يؤكد أهمية الماضي بالنسبة إلى الإنسان، الذي كان يرجع إليه في أكثر اللحظات إحساساً بحاضره، مما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية، واستمرار الماضي في الحاضر، وتأثير كل منهما في الآخر. فما كانت رجعة الإنسان إلى الماضي، إلا محاولة جديدة لفهمه، وفهم الحاضر معاً، وفي ذلك دلالة على أن التاريخ ليس يعني الاهتمام بالحوادث التي مضت، وإنما بما وراءها من دوافع وثوابت، أي بالإنسان الذي تمثل الحوادث صورة لتجربته، وما كان التاريخ إلا دراسة لهذه التجربة، وفهماً لها، وتحليلاً، وشرحاً، واستخلاصاً لقوانينها، لكي يخدم بذلك كله الإنسان، ويساعده على معرفة ذاته، ومجتمعها، معرفة أدق وأعمق، بشكل مستمر، متجدد، معرفة تعينه على تملك هذا العالم، والتعامل معه، بشكل أفضل، لحل مشكلاته، وقضاياها، وتحقيق مستوى من العيش أجدر بالإنسان.

المصادر

١- حسين محمد عواد، "صناعة التاريخ"، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول،

المجلد الخامس، ١٩٧٤

٢- ابن خلدون، عبدالرحمن، المقدمة، القاهرة، ١٩٣٠

٣- الدوري، عبدالعزيز، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، بيروت، ١٩٦٠

٤- روز نتال، فرانز، علم التاريخ عند المسلمين، تر، الدكتور صالح أحمد العلي،

مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣

- ٥- رستم، أسد، مصطلح التاريخ، بيروت، ١٩٥٩
- ٦- الصباغ، د. ليلي، دراسة منهجية البحث التاريخي، جامعة دمشق، دمشق،
١٩٧٨-١٩٧٩
- ٧- الطائي، محمد، "التاريخ ومشاكل اليوم والغد"، مجلة عالم الفكر، الكويت،
العدد الأول، المجلد الخامس، ١٩٧٤
- ٨- كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، تر. الدكتور إحسان
عباس، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦١
- ٩- لوبون، غوستاف، فلسفة التاريخ، تر. عادل زعير، القاهرة، ١٩٥٤
- ١٠- مؤنس، حسين، "التاريخ والمؤرخون"، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد
الأول، المجلد الخامس، ١٩٧٤
- ١١- هرنشو، فارغ، علم التاريخ، تر. عبد الحميد العبادي، القاهرة، ١٩٣٧
- ١٢- وولش، و. هـ، مدخل لفلسفة التاريخ، تر. أحمد حمدي محمود، القاهرة،
١٩٦٢

الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية هي أحداث يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام.

وغالباً ماترويها العجائز لأحفادهن، في ليالي الشتاء الطويلة، قبل الذهاب إلى النوم، وقد يرويها غير العجائز، في مواقف تقتضيها، للعتة والاعتبار وضرب المثل، ولكن الحكاية لا تسرد على الأغلب إلا ليلاً، في جو يتم التهيؤ له، فالجدة تقعد على حشية، ويقعد الأولاد أمامها، في استعداد للتلقى.

وتلقى الحكاية بلغة خاصة متميزة، ليست لغة الحديث العادي، مما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير، وغالباً ما يكون الإلقاء مصحوباً بتلوين صوتي، يناسب المواقف والشخصيات، ويأشرات من اليدين والعينين والرأس، فيها قدر من التمثيل والتقليد.

ويتم التلقي بإصغاء حاد، قد يتخلله الضحك، أو الفزع، كما يقتضي الموقف، ولكن في تقدير واحترام، وتصديق واندھاش، ومن غير مقاطعة. وغالباً ماتسبق الحكاية بمدخل، يدعى "الدهليز"، وهو حكاية قصيرة جداً، ذات فكرة هزلية، سخيفة ضاحكة، يلقي بلغة محفوظة، مسجوعة، أو منظومة، ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده.

ومن أمثلة ذلك، الدهليز التالي: "طلعت والدنيا دغشة، لأعلق للتبن جحشة، لقيت على غفلة قدامي، الحيط ينقب الحرامي، لاحني ولحتي، من عزمي وقعت تحتي، شوفوا رقبتي، ماأحمرها، من الكف اللي سلخته".

*

ولكل حكاية اسم، هو عنوانها، ويستمد من عنصر بارز فيها، من الشخصيات أو الحوادث، وهو اسم ثابت، قليلاً ما يتغير، وبعض العنوانات تطلق على عدة حكايات، مثل حكاية "الأخوات الثلاث".

وتبدأ الحكاية ببداية ثابتة محفوظة، مثل: "كان ياما كان، يا قديم يا زمان، نحكي إلا ننام، إلا نصلي على محمد بدر التمام، كان في قديم الزمان....".

وكثيراً ما يتم في الحكاية القطع، بالوقوف في موضع من الحكاية، والعودة إلى الوراء، لسرد حديث عن شخصية، أو حادثة، يدّعي الراوي أنه نسي سردها، بقوله: "فاتني أن أحكي لكم..." وإن كان يعتمد إلى مثل ذلك، على الأغلب، لأن الحكاية مبنية على القطع، الذي يمكن أن يصطلح عليه في الحكاية الشعبية بالقوت.

وقد يخلط الراوية حكاية بحكاية، فيضع نهاية حكاية ما، موضع حكايته التي يرويها، أو قد تقرب الحكاية من نهايتها، فيشعر بحاجة المتلقين إلى سماع المزيد، فيصل حكاية بحكاية، وغالباً ما يتنبه المستمعون إلى ذلك، فيقال عن الراوية عندئذ بأنه قد "وصل الحبل بالحبل".

وأحياناً يتسر الراوية الحكاية، فيقفز سريعاً إلى نهايتها، لأنه يجد لدى المتلقين ما يحمله على مثل ذلك الابتسار، من ملل أو نعاس.

وأحياناً أخرى يشرك الراوية المتلقين في حوادث الحكاية، وشخصياتها، فيخرج عن السرد، ويفسجى المتلقين، فيشبه أحدهم بإحدى الشخصيات، أو يدخله في الحكاية، ويعطيه دوراً فيها، على سبيل المزاح.

وتختتم الحكاية بخاتمة محفوظة ثابتة، مثل قول الراوية: "توتة توتة، خلصت الحدوتة" ثم يلتفت إلى المتلقين فيسألهم: "مليحة إلا مفلوتة؟" أي "هل الحكاية جيدة أم هل هي سيئة؟"، فيجيب بقول المتلقين: "مليحة، يسلم تمك"، أي "جيدة، حفظ الله قلمك".

*

والحكاية تقدم قصة ذات بداية ونهاية، متكاملة، وتمتاز بالتماسك، وقوة الحبك والبناء وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ماتكون غريبة ونادرة، وهي حوادث كثيرة وكبيرة، وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات.

والحكاية تمتد طويلاً في الزمان، وتشغل حيزاً كبيراً في المكان، فتتغير فيها المواضع، وتتبدل العهود، ولا تنتهي الحوادث حتى يستقر كل شيء، وتتحقق الاحتمالات والتوقعات كافة، وينال كل ذي حق حقه، بما يرضي الجميع، ولذلك غالباً ماتكون النهاية هي الموت، بعد السعادة والاستقرار، فيقال في الختام عن شخصيات الحكاية: "وعاشوا في ثبات ونبات، وأنجوا البنين والبنات، حتى أتاهم هادم الملذات، ومفرق الجماعات، فنقلهم من وسيع القصور، إلى ضيق القبور، فسبحان الحي الذي لا يموت".

وعلى الأغلب لا يحدد الزمان، ولا المكان، فالزمان هو "قديم الزمان، وسالف العصر والأوان"، والمكان هو "بلد من بلاد الله الواسعة"، وقد يحددان تحديداً عاماً، كبغداد، مثلاً، أيام هرون الرشيد، وقد يشبهان بالزمن الحاضر، وبالمدينة التي تلقى فيها الحكاية، على سبيل التقريب والتوضيح، أو ضرب المثل.

ويتم تجاوز الأبعاد الزمانية والمكانية في سرعة كبيرة، ومن غير مبالاة بالعقبات والصعاب، فالأيام تمر كالظلال، حتى قبل أن تعد، فيقال "عدوا البيض في المقلاة، ولا تعدوا أيام الجبلى"، دلالة على سرعة مرّ الأيام، والبلاد تطوى طي البساط، والركبان "تحملهم بلاد، وتحط بهم بلاد"، حتى يبلغوا البلد المقصود.

والشخصيات في الحكاية واضحة محددة، وهي على الأغلب شخصيات نمطية، تتحدد بموقعها في الأسرة، أو بمكانتها في المجتمع، كالأب والابن والزوج والكنة والحماة، أو كالملك والوزير والتاجر والسياف والخادم والفقير، ولا توصف الشخصيات، ولا تحدد ملامحها الجسمانية أو النفسية، إلا إذا كان فيها غيب، من

عور أو عرج أو قصر، مثلاً، أو بخل أو جبن أو خبل، وغالباً مايكتفى بصفة واحدة،
تحدد بها الشخصية.

وعادة ماتوجد شخصية محورية، أو شخصيتان، وتوجد من حولها شخصيات
ثانوية كثيرة، وإذا كانت الشخصيات الثانوية ثابتة ومسطحة، فإن أغلب
الشخصيات المحورية نامية ومتطورة.

وتقدم الحكايات أنواعاً كثيرة من الشخصيات، في غنى وتنوع كبيرين، فهي
تقدم الأب المغرور والأم العطوف، وزوجة الأب الظالمة، والابنة الوفية، والأخت
المشفقة والأخ الغادر، والزوجة اللعوب، والصديق الوفي، والجار الغني، والكنة التي
تكيد لحماتها، والحماة التي تبغض كنتها، كما تقدم الملك الجائر الظلوم، والسلطان
العادل الحكيم، والوزير الذكي الماكر، والنديم الوفي المخلص، وابن الملك الذي
يهوى ابنة الوزير، وبنت الملك التي يهواها شحاذا فقير.

وهي تقدم تلك الشخصيات، وغيرها، في توازن والسجام غريبين، هو توازن
الحياة وانسجامها، على الرغم مما يبدو فيها، في الظاهر، من تعدد وتناقض
واختلاف.

ويلاحظ أن الحكايات تقدم غالباً الشخصيات القلقة المضطربة، ولكنها تنتهي
إلى الخلاص مما هي فيه، والتحول إلى الأفضل.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور، الذي سأل بناته الثلاث أن تصف كل واحدة
منهن حبها له، فتملقت اثنتان منهن غروره، فرضي عنهما، وزوجهما من وزيرين
من وزرائه، وأبت الثالثة أن تملقه فغضب عليها، وزوجهما من فقير، يعمل وقاداً في
حمام، فصبرت على الفقر والذل والهوان، ثم ساعدتها الجن، فاغتنت هي وزوجهما،
وابتنت قصرأ ودعت إليها والدها، فتعرف إليها، ورجع عما كان فيه من غرور.

وتقدم الحكايات الشعبية شخصيات غير بشرية كثيرة، ذات دور فريد ومتميز، وغالباً ماتكون وفيّة للإنسان، مخلصه له، تساعد على الخلاص، حين لا يجد المساعدة عند البشر.

ومن تلك الشخصيات السمكة التي تقدم الرزق الوفير للصياد، على شرط أن يطلقها من الشبكة، ويعيدها إلى البحر، والأفعى التي تقدم العون والخير لمن يعينها ويساعدها، والطائر الذي يقدم نفسه للإنسان، كي يذبحه ويصنع من دمه وريشه ولحمه مرهماً يشفي الجراح.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات بشرية مسخت بفعل السحر وحولت إلى حيوان أو نبات أو جماد، ولا تنتهي الحكاية، حتى يعود المسخ إلى مكانه عليه، في وضع أكرم من قبل، وأفضل ولكن بعد معاناة.

ومن تلك الشخصيات ابن السلطان الذي مسخ طائراً أو حصاناً، والأخ الذي مسخ غزالاً، والأخت التي مسخت هرة، والأخوة الذين مسخوا شجرات، وأهل البلد الذين مسخوا حجارة.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات أخرى غريبة، كالغول والعفريت والمارد والجن، وأكثرها يخدم الإنسان، ويساعده.

وتعتمد الحكايات الشعبية على كثير من الأدوات والوسائل التي تحدث في الحكاية تغيراً، تقوم عليه نهايتها، من ذلك كرة الحيطان التي تندرج فتدل من يتبعها على موضع يطلبه، وعود الثقاب الذي يحضر باشتعاله جني، يخدم من أشعله، والخاتم الذي يوضع في صحن الطعام، فيتعرف بوساطته الأب إلى ابنته، أو الحبيب إلى حبيبته، بعد فرقة طويلة وغياب.

ومثل تلك الأدوات والوسائل، وغيرها من الجزئيات الثابتة، تتكرر في كثير من الحكايات، تكراراً غريباً، فيه كثير من الإقناع، والإدهاش، على الرغم من تكراره، وهو ما يمنح الحكايات جميعاً، وحدة متماسكة، وطابعاً خاصاً، هو إحدى ميزاتها.

وتظهر في الحكايات جمل وتعابير جاهزة محفوظة، هي كالمركبات، يستعين بها الراوية في السرد، وأغلبها جمل وصفية، تصلح في مواضع مختلفة، منها وصف الأرض المنقطعة بالجملة التالية: " أرض لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير". وتتضمن كثير من الحكايات أمثلة وحكمًا ومواعظ ومواعيل، وبعضها بني خاصة على تلك المواد، وبعضها الآخر يحشد منها حشدًا هائلًا.

*

ويمكن تمييز أنواع كثيرة في الحكايات الشعبية، بحسب موضوعها، أو طولها، أو بنائها، أو غايتها، كالحكايات الدينية، وحكايات الجن والعفاريت، وحكايات السحر والخوارق، وحكايات الانتقاد الاجتماعي، وحكايات الحيوان، وحكايات العظة والاعتبار، وحكايات الفكاهة والتندر، وكالحكايات الطويلة، والحكايات القصيرة، والحكايات القصيرة جدًا، وكالحكايات ذات القصة الواحدة، وهي كثيرة، والحكايات ذات القصتين، أو الأكبر من ذلك، متداخلة، أو متفرعة، أو متلاحقة وكالحكايات الخاصة بالأطفال، وحكايات الكبار.

وهي أنواع كثيرة، بعضها يتداخل في بعض، وكثير من الحكايات يمكن تصنيفها في أكثر من نوع، ولذلك يبدو التصنيف أمرًا لا يخلو من تعسف. والحكايات عامة شائعة، ليس للأطفال فحسب، بل للكبار أيضًا، وحكايات الصغار نفسها تعبر عن الكبار، وتتضمن تجاربهم، وتحمل خلاصة خبرتهم.

ومن الحكايات الخاصة بالأطفال، والتي تعبر عن أحاسيس الكبار والفعالاتهم حكاية "أنف القاضي"، وهي تتحدث عن بنت صغيرة، عثرت بفلس صغير، فاشترت به دبسًا، وضعته في صحنها الصغير، ثم زارتها الذبابة، تطلب منها أن تعيرها غربالًا، فدلته على موضعه في مطبخها الصغير، وما كان من الذبابة إلا أن لعقت الدبس، حين رآته في الصحن، وتركت في موضعه القدر، وشكت البنت الصغيرة أمرها إلى القاضي، فسخر منها، لصغرها، وصغر بيتها وأدواتها، ثم قال

لها: "حيثما رأيت الذبابة، فاقتليها، إذا استطعت"، وحطت ذبابة على أنف القاضي، فخلعت البنت الصغيرة نعلها، وضربت به الذبابة.

ولئن دلت الحكاية على شيء فهي تدل على إحساس الضعيف بضعفه، وعدم توقعه من القضاء أن ينصفه، وأن ليس له إلا أن ينتصف لنفسه بنفسه، وقد تم التعبير عن الإحساس بالضعف بالرمز إليه بالصغر في الجسم والمسكن والأدوات.

■

وكثير من الحكايات تعبر عن قضايا في الواقع يعاني منها الفقراء والمحرومون، وتحمل توقعهم إلى العدل والحرية والرخاء، ولكن لا يتحقق لهم ذلك في الحكاية إلا بالمعجزات والخوارق، مما يدل على إحساسهم باستحالة الوصول إلى العدل والحرية والرخاء في الواقع، وهو ما يجعل للحكاية دوراً في خلاصهم مما هم فيه من ضيق ومعاناة، فكأن الحكاية حلم، يتحقق فيه ما لا يمكن أن يتحقق في الواقع، والحكاية بذلك تخفف من الإحساس بالظلم والقهر، ولا تنمّي شيئاً من ذلك الإحساس، ولا تشير إلى شيء من محاولة الرفض والتغيير، وأكثر الحكايات تقوم على موقف سلبي، عماده الصبر والانتظار، والتعلق بالآمال والأحلام، والتي تتحقق أخيراً من غير كدح ولا عناء، ولا سعي إلى التغيير، وإنما بالمصادفة، والمعجزات.

ومن الحكايات التي تمثل ذلك حكاية (عمود الذهب) وهي تتحدث عن امرأة تلح على زوجها الفقير أن يشتري لها الخلي والأساور والعقود الذهبية، كي تتحلى بها، كما تتحلى زوجات الأغنياء، ويعدّها الزوج عدة مرات أن يشتري لها ما تريد، ولكنه لا يفي بوعدّه، لأنه لا يستطيع، لفقره، ثم يعدّها أن يشتري بدلاً من ذلك داراً، ويتحقق الوعد، إذ تعرض في السوق دار تسكنها الجن، ويمكن من يريد شراءها أن يسكنها سبعة أيام، لي تجربها، ويقرر بعد ذلك، شراءها، أو تركها، وينقل الزوج الفقير زوجته وأولاده إلى تلك الدار، وتنعم الزوجة برحابة الدار، وجمالها، وبما فيها من أثاث ورياش وفراش، وفي نهاية الأيام السبعة، يدعوها الزوج

إلى العودة إلى الدار القديمة، ولكن الزوجة تدعوه إلى كنز في الدار، تمكنت بجرأتها ورباطة جأشها من هزيمة الجني الذي يرصده فأصبح الكنز ملكها، وتحققت لها الأحلام كلها.

وتعبر الحكايات عامة عن فلسفة بسيطة، لاتعقيد فيها، ولا عمق، هي فهم الإنسان للحياة فهماً أولياً، في أثناء بحثه عن التلاؤم مع الواقع، ورغبته في تحقيق الراحة والاستقرار، وهي فلسفة توسطية، عمادها اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين، مع ميل إلى القبول والرضى والمصالحة، والاقتناع بالبساطة والكفاف، وهي فلسفة لاتخلو من ذكاء وتآلق، وتمتاز بالبساطة، والقدرة على التأثير.

*

ولا يعرف واضع الحكاية الأول كما لا يعرف راويها الأول، إذ إنها لاتلقى شيئاً من التوثيق في الرواة، وإذا ما ذكر أحد منهم، فغالباً ما يذكر الراوية الأخير، الذي هو أحد أفراد الأسرة، ولا سيما الجدة.

وتحمل بعض الحكايات طابع ييئتها وملاحظها، فمن الممكن أن يلاحظ في بعض الحكايات، مثلاً، البحر والبحارة والسفن، وفي حكايات أخرى الأسواق والتجار والبضائع، مما يوحي بإمكان نسبة حكاية ما إلى بيئة ما، ولكن لا يمكن في الواقع الجزم بتلك النسبة، كما لا يمكن تخصيص نوع من الحكايات ببيئة ما، فالحكايات سريعة الانتشار، سهلة التناقل.

وكثيراً ما تروى حكاية في بلد ما، وتشبهها شهاً كبيراً حكاية أخرى، تروى في بلد آخر، وبين البلدين بعد كبير، واختلاف في اللغة والثقافة، وقد يفسر ذلك التشابه بوحدة التجربة الإنسانية.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور التي تمت الإشارة إليها من قبل، فهي تشبه شهاً كبيراً مسرحية (الملك لير) لمؤلفها (وليم شكسبير)، وهي مبنية على حكاية شعبية.

ومن ذلك أيضاً حكاية رواها الأخوان (غريم) تتحدث عن امرأة عاقر، كانت تعيش هائلة مع زوجها، وتمنت ذات يوم أن ترزق ولداً، ولو كان بطول الإصبع الواحدة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع والده في الحقل، وهو بذلك الطول، وذات يوم اشتراه من والده -عنة- رجلان شريران، ولكن الولد هرب منهما، وضاع في سنابل القمح، ورعته بقرة، وصار في جوفها، ثم ذبحت البقرة، وألقيت أحشاؤها على المزابل، والتهم ذئب الأحشاء، والولد في داخلها، فأخذ يحدث الذئب عن بيت المؤونة، في مسكن أبيه، ويغريه بدخوله، وطمع الذئب، فدخل بيت المؤونة، وتناول كثيراً من الطعام، حتى أصبح لا يستطيع الحركة، وعندئذ أخذ الولد ينادي أبيه، وهو في بطن الذئب، فحضر الأبوان، فقتلا الذئب، وخلصا الولد.

وتشبهها حكاية عربية تتحدث عن امرأة عاقر، تمت الأمنية نفسها، في ظروف مشابهة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع والده في الحقل، وذات يوم كان والده يحرق فيه الحقل، وهو يسير إلى جانبه، انقلب عليه التراب الذي يشقه سنّ المحراث، ومات تحته.

إن الحكاية الشعبية تسعى دائماً إلى تحقيق الشمول الكلي، بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية، منطلقة من الخاص إلى العام، غير متخلية عن تفرد التجربة، مستعينة إلى ذلك بالحدث الكبير الفاصل، وبالشخصية النمطية المحددة، وبالفكرة الواضحة، وبالتعبير العفوي البسيط، مما يتيح لها سهولة السيرورة والانتقال، فإذا هي تعبير عن تجربة عامة شائعة شاملة، تحمل وجدان الجماعة، وتمثل روحها، وأحاسيسها وانفعالاتها، وإذا كل رواية لها هي تعبير فرديّ جديد، يكسب الحكاية وهج الانفعال، وحدة الشعور، وقوة التعبير.

إن الحكاية الشعبية تقي وفاء كبيراً بحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه، بحكاية تجربته، ومنحها شكلاً فنياً، ذا استقلال يعادل التجربة، ويوازنها، ويحمل إمكانات إقناع الآخرين، والتأثير فيهم.

*

وتبدو الحكاية الشعبية مرتبطة بأشكال التعبير الشفوي في المجتمع، وقد أخذت مثل تلك الأشكال تفقد مكانتها في العصر الحديث، بسبب انتشار أشكال تعبير جديدة، تعتمد الكلمة المكتوبة، والصورة المتحركة، وتمثلها الصحف ووسائل الإعلام، التي أخذت تحل محل أشكال التعبير الشفوي.

ولكن على الرغم من ذلك كله تظل الحكاية الشعبية محتفظة بإمكانات كبيرة، تساعد على التعبير عن الوجدان الجماعي، تحمل هموم الناس، وتزودهم بخبرات وتجارب وثقافات، تمس وجدان الفرد، وتنتمي إلى ذاته، وترتبط بها، لتمنحه الإحساس بالانتماء إلى الجماعة، والانسجام معها، وهو غاية ما تسعى إليه فنون القول.

ولقد غدت الحكايات الشعبية مادة أولية، تستثمرها كثير من الأشكال والأنواع الأدبية والفنية، تستلهمها، وتبنى عليها، أغنيات ومسرحيات وروايات وتمثيلات وبرامج شتى. والحكايات الشعبية غنية بعد ذلك بما يخدم الباحثين في المجالات الإنسانية والزائية والأدبية والفنية.

* . *

ولقد جمع المختصون في الغرب، منذ القرن الماضي، من الحكايات الشعبية، مايملا عشرات المجلدات.

ولم يتنبه العرب إلى أهمية الحكايات الشعبية، وضرورة حفظها، إلا بعد منتصف هذا القرن، فأخذت تظهر مجموعات تسجل الحكايات الشعبية في أجزاء مختلفة من أقطار الوطن العربي، وإن كانت حركة الجمع ما تزال تسير بطيئة متزدة.

والإشكال الذي يواجهه جامع الحكايات الشعبية في الوطن العربي هو اللهجات المحلية، ويمكن تجاوز مثل ذلك الإشكال بتدوين الحكاية باللغة الفصحى، ولكن من غير إجراء تعديل في بنائها وتركيبها العام، والحفاظ ما أمكن ذلك، على أسلوب الجملة فيها، وهو ما يعمد إليه بعض الذين تصدوا لجمع الحكايات الشعبية.

وإن كثيراً من الحكايات الشعبية متشابهة، بل متماثلة، في أجزاء من أقطار الوطن العربي، وليس فيها إلا اختلاف في جزئيات ثانوية، نتيجة لتقادم الزمان، وتعدد الرواة، وهو ما يطرأ على الحكاية الواحدة، في المكان الواحد.

ومثل ذلك التشابه لا يرجع إلى تشابه الحكايات الشعبية في مواضع مختلفة من العالم، فحسب، بل يرجع أيضاً إلى وحدة الحكاية الشعبية في الوطن العربي، وهي وحدة يمكن تلمسها في عدد غير قليل من الحكايات الشعبية المتشابهة، على الرغم من قلة ما جمع من حكايات شعبية في الوطن العربي، وحين يتم جمع عدد أكبر من تلك الحكايات يمكن عندئذ تأكيد تلك الوحدة، وتوثيقها، وإبراز سماتها العامة.

وتتضح أهمية الحكاية الشعبية، وهي جزء من التراث الشعبي، حين يذكر المرء محاولات العدو الصهيوني طمس التراث الشعبي في فلسطين، لأن في ذلك التراث برهاناً على أصالة الشعب العربي في فلسطين.

*

١- ومن ذلك كله تتأكد ضرورة تسجيل الحكايات الشعبية، وحفظها، قبل أن تنسى وتندثر، فيضيع بضياعها تراث لا يمكن تعويضه، هو التراث الذي يحمل ملامح الشعب، ويعبر عن همومه، ويمثل وجدانه العام.

في التراث العربي

١- صحيفة بشر بن المعتمر

٢- عالم المتنبي الشعري

٣- رسالة الغفران

٤- خيال الظل

صحيفة بشر بن المعتز

يسعى هذا البحث إلى إعادة النظر في نص قديم موضوعه: "الإبداع"، محاولاً الكشف عن طبيعة فهمه للإبداع، وموقفه منه، وأسلوب معالجته لقضاياها، مستعيناً على ذلك ببعض مصطلحات علم النفس المتعلقة بالإبداع لا لإسقاط قيم معاصرة على نص قديم وإنما لإنصاف نص تنبه النقاد القدامى إلى ما فيه من قيم الإبداع وقضاياها، على حين اقتصر المعاصرون على الجانب البلاغي في فهمه، ولتأكيد نمو الجهد النقدي وتطوره في تقدم مستمر .

ويتألف البحث من قسمين يتم في الأول منهما ربط درس الإبداع بازدهار العلوم والتقدم الحضاري ، ثم التعريف بالنص وصاحبه ، ووضعهما في سياقهما التاريخي، ثم توثيق النص، وتوضيح ما حظي به من اهتمام في الدراسات القديمة والحديثة. وتتم في القسم الثاني دراسة النص بكشف فهمه للإبداع وإظهار تصوّره لعوامله وأوقاته ومنازله، ومقارنته بعد ذلك بغيره من النصوص، ثم تقويمه ، وتسويغ العودة إليه في النقد المعاصر.

القسم الأول

تعريف النص وتوثيقه

١ - دراسة الإبداع والنقد الأدبي :

إذا كانت دراسة الإبداع قد أصبحت في العصر الحديث مبحثاً من مباحث فلسفة الفن وعلم الجمال، ثم كاد ينفرد بالبحث فيها علم النفس، وعلم الاجتماع، لتصبح بعيدة عن اهتمام النقد الأدبي ونظرية الأدب، فقد كانت تلك الدراسة تمتلك منذ القديم ما يؤهلها لمثل هذا الوضع ، إذ لم يتصدّ لها من النقاد ،

إلا مَنْ كان واسع الثقافة، متنوع أشكال المعرفة، ذا اهتمام بالفلسفة والمنطق، واطلاع على علوم عصره، ولعل في أفلاطون خير مثل لذلك.

إن دراسة الإبداع أشد تعقيداً من النقد الأدبي، وأكثر منه صعوبة، وهي خطوة تالية له، فيها من العمق والنفاذ أكثر مما فيه. فالنقد إذا ما حاول تجاوز التحليل والتفسير والتقويم والحكم، فإنه لا يصل إلى أبعد من ربط النص بمجتمعه أو مبدعه، أو مقارنته بغيره، ووضعه في سياقه من تاريخ الأدب، أما دراسة الإبداع فإنها تتجاوز ذلك كله إلى النظر في العملية التي أنتجت النص، بما في تلك العملية من أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، وهي تسعى إلى تكوين رؤية شاملة، تكشف قوانين عملية الإبداع، وشروطها، ودوافعها، ومستوياتها، ودرجاتها، من أجل التحكم بها، والتدريب عليها، والإعداد لها.

إن في دراسة الإبداع من العقل والمعرفة أكثر مما فيها من الذوق والإحساس، وإن كانت لا تخلو منهما، فهي تقرب من العلم أكثر مما يقرب منه النقد الأدبي، وهي تحتاج إلى أنماط من المعرفة العلمية، أكثر مما يحتاج النقد الأدبي، وإن كانت لا تنفي عنه مثل هذه الحاجة.

ولذلك ترتبط دراسة الإبداع بفتح الثقافة، وازدهار الآداب، ونضج العلوم، وهذا كله لا يتحقق إلا في مرحلة من مراحل التقدم الحضاري، على حين لا يرتبط الإبداع نفسه بهذا، ولا يتوقف عليه.

٢- بشر بن المعتمر وصحيفته:

ومن شواهد ذلك في التراث العربي صحيفة مختصرة، لفكر وأديب عاج فيها قضايا الإبداع، فكشف طبيعته، وحدد شروطه، وصنفه في أنواع، ممثلاً عصره، ومعبراً عما تحقق فيه من تقدم حضاري.

وصاحب الصحيفة هو بشر بن المعتمر^(١) المتوفى عام ٢١٠ هـ ٨٦٨ م، رأس المعتزلة في بغداد، وزعيم نزعة دعيت فيما بعد "البشرية" نسبة إليه، وعمادها آراؤه

الخاصة في الاعتزال، من أبرزها قوله بتوالد الأفعال بعضها من بعض، وإجلاله العقل، بل تقديسه، تألق نجمه في عهد الرشيد، وكان له اتصال بالبرامكة، لما يجمعه بهم من تشييع، برع في الجدال، وامتاز بقوة الحجّة، وكثرة الرواية للشعر، وهو من فصحاء المتكلمين وبلغائهم، كان ينظم الشعر في الأغراض التعليمية والفكرية، وقد ذكر ابن النديم في "الفهرست" أنه نقل كثيراً من الكتب إلى الشعر، ولكن لم يحفظ الدهر منها شيئاً، كان يجيد الخمس والمزدوج، وقد روي أن إحدى مزدوجاته بلغت أربعين ألف بيت، رد فيها على خصوم المعتزلة، وله قصيدتان ذكر فيهما الحيوان والوحش والطير، وأشار إلى طباعها، واستخلص العظائم والعبر، ثم أكد فضل العقل ومكانته، وقد رواهما الجاحظ في كتابه "الحيوان"، جاعلاً إحداهما مفتتح أحد فصول الكتاب، ويبدو أنه كان معجباً به، مُقِرّاً بعلمه.

٣- مكانة الصحيفة عند الدارسين:

ولا يمكن الادعاء بأن صحيفة بشر مجهولة، أو القول إن أحداً لم يُقدّرْها، بل إن الأمر على النقيض من ذلك، فقد تناقلها من بعد الجاحظ البلغاء والنقاد، ورووها في مصنفاتهم، وتناولوها بالنقد والدرس، سواء من القدماء أو المعاصرين. ولكن على الرغم مما حظيت به الصحيفة من اهتمام في الماضي والحاضر، فإن معالجتها قضايا الإبداع لم تُوفَّ حقها من البحث، بل لم يتنبه إلى هذا الجانب فيها غير قلة، وكانت غالباً مأتعة في البلاغة فقط.

أ- الجاحظ وصحيفة بشر:

والجاحظ هو الذي روى صحيفة بشر في كتابه "البيان والتبيين"، وعنه نقلت، فقد رواها في باب "ذكر ناس من البلغاء والخطباء والأبنياء والفقهاء"^(٢)، وهو يذكر في هذا الباب ناساً من البلغاء، ويوضح دلائل البلاغة عندهم، ثم يورد آراء كثيرة في البلاغة وتعريفها وتفسيرها، ثم يذكر صحيفة بشر بن المعتمر، وهذا الباب نفسه قال لباب سابق في "البلاغة"^(٣)، يورد فيه تعريف الفارسي والرومي

والهندي للبلاغة، ثم يورد تعريف رجال آخرين، ثم يورد صحيفة مترجمة عن الهندية في البلاغة^(٤)، ولذلك كله بدت صحيفة بشر كأنها في البلاغة فحسب. والذي ساعد على تأكيد ذلك، أن الجاحظ أتبع صحيفة بشر بكلام لبشر نفسه في البلاغة، يتعلق بالموازنة بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين، وتقسيم الكلام على أقدار المقامات والحالات، وقد توهم كثيرون، فأتبعوا هذا الكلام بالصحيفة، وعدوه جزءاً منها، ومنهم الدكتور شوقي ضيف، على الرغم من تنبيه الجاحظ إلى الموضع الذي انتهت فيه الصحيفة، بقوله: "فهذا هذا"، وتوضيحه الموضع الذي بدأ فيه رواية كلام جديد لبشر بقوله: و "قال"، وعلى الرغم أيضاً مما بين الصحيفة وقول بشر بعدها من اختلاف واضح في الأسلوب، فبشر في الصحيفة يتوجه بالخطاب إلى المستمع، وهو في القول الذي بعدها يتحدث عن "المتكلم وما ينبغي" مستخدماً ضمير الغائب المفرد، وكلام بشر الذي يرويهِ الجاحظ عقب الصحيفة هو قوله:

"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحنّ وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤوساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع".

ومما لاشك فيه أن صلة هذا الكلام بالبلاغة واضحة وكبيرة، ولكن صلته بمعظم الصحيفة وجعلتها ليست كذلك، وهذا ماسوف يتضح فيما بعد.

ب- أحمد أمين والدكتور شوقي ضيف، وصحيفة بشر:

وفي العصر الحديث عدّ أحمد أمين، في كتابه "النقد الأدبي" (١٩٥٢)، صحيفة بشر في البلاغة والنقد معاً، وجعلها من أقوم ماكتب فيهما، ثم قال: "وربما كان كل ماكتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها"، ويبدو أنه يشك في نسبتها إلى بشر، إذ يقول: "ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد"، وهو يورد نصها كاملاً، ويلحق بها كلام بشر الذي جعله الجاحظ في عقب الصحيفة، ولكنه لا يدرسها بعد ذلك^(٥).

ولقد تأثر الدكتور شوقي ضيف في كتابه "النقد" (١٩٥٤)، بأحمد أمين، فشك في نسبة الصحيفة إلى بشر، ثم عدّها في البلاغة فحسب، ورأى أن ماتتضمنه من دعوة إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ليس إلا فكرة مستمدة من "أفلاطون في بعض محاوراته" وهي التي "فصل الحديث فيها أرسطاليس في كتابه "الخطابة"، ويرجح أن المتكلمين لم يقرؤوا تلك الفكرة "مباشرة في آثار يونانية مترجمة، وإنما سمعوها من المسيحيين والسريان الذين كانوا يجادلونهم، وربما اتتهم من طريق الفرس المتأثرين بالثقافة اليونانية"^(٦).

ومن المؤسف أن ينكر الدكتور ضيف على بشر إمكان قوله بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، ثم ينسب هذا القول إلى تأثر بشر بأفلاطون، من غير دليل. ويبدو أن الدكتور ضيف قد استوثق فيما بعد من نسبة الصحيفة إلى بشر، فرواها كاملة في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ" (١٩٦٥)، وقد أكد أن الجاحظ رواها "تامة غير منقوصة"، وعدّها "خير ماأثر عن المعتزلة في البلاغة"^(٧)، واستمر في قوله بتأثرها بالثقافة اليونانية، فقد رأى أن بشراً "يرسم في دقة الفكرة اليونانية التي تدعو إلى الملاءمة بين الكلام وأحوال السامعين ونفسياتهم"^(٨).

ويتعرض الدكتور ضيف مرة أخرى لبشر بن المعتز في الجزء الثالث من كتابه: "تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول" (١٩٦٦) فيشيد بصحيفته، ويعدها في البلاغة، ويرى أنها "تجعله واضح أصولها الأولى في صورتها الدقيقة"^(٩). ويلاحظ أن الدكتور ضيف في كتابه "النقد"^(١٠) ينسب إلى الجاحظ الكلام الذي ألحقه الجاحظ نفسه بصحيفة بشر، على حين يعده في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ"^(١١) جزءاً من صحيفة بشر نفسها.

ج- الدكتور إحسان عباس وصحيفة بشر:

وفي الاتجاه نفسه، وهو فهم صحيفة بشر على أساس بلاغي، يقف الدكتور إحسان عباس في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" (١٩٧١)، على الرغم من حرصه على تبين أسس النقد فيها، لأنه يختصر ما فيها من نقد بفكرة التناسب بين المعاني والمستمعين، ويعدها مدار البلاغة، كما يردّها إلى مفهوم البلاغة في الصحيفة الهندية، ثم يرى أن حرص المعتزلة على الجدل الكلامي دفعهم إلى استنباط المقاييس البلاغية والنقدية، وهي عندهم سواء، و"هذا كان بعض علماء المعتزلة معلمي بلاغة، كما كان سفسطائيو يونان"، ثم يقرر أنه "على هذا النحو يجب أن نفهم دور بشر بن المعتز غاية صحيفته"^(١٢).

ويتضح من تلخيصه الأسس النقدية في صحيفة بشر بفكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومن إحالته إلى الصحيفة في "البيان والتبيين"، من خلال الحاشية ذات الرقم /٣/ في الصفحة ذات الرقم /٦٧/ أنه يعد الكلام الذي رواه الجاحظ لبشر بعد الصحيفة، جزءاً من الصحيفة نفسها.

وبذلك يقتصر الدكتور إحسان عباس على الجانب البلاغي في فهم الصحيفة، معتمداً على ما ألحق بها من قول لبشر في البلاغة، وما ورد فيها من القول بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، راداً إلى هذه الفكرة وحدها جلّ ماجاء فيها من أسس نقدية، وجاعلاً هذه الفكرة نفسها ممثلة لمفهوم البلاغة عند المعتزلة.

ولا يمكن أن يعدّ الجاحظ في الواقع مسؤولاً عن الاقتصار على الجانب البلاغي في فهم الصحيفة عند الباحثين المعاصرين، لأن البلاغة عند الجاحظ لم تكن تعني ماتعنيه اليوم من ضيق الدلالة على البلاغة، بمعنى البيان والمعاني والبديع، كما لم تكن تعني، كما هو معتقد، فكسرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فحسب، بل كانت تحمل دلالات أوسع يمكن تلمسها من خلال ما أورده الجاحظ نفسه من تعريفات لها كثيرة، فقد كانت تشير في معظمها إلى القدرة على التبليغ بمعنى التوصيل، وما يساعد على ذلك من قدرات، كالإيجاز والفصاحة وقوة الحجة ورواية الأشعار ومطابقة المقال لمقتضى الحال.

وبهذا المعنى يعد مصطلح البلاغة شاملاً لأمر كثيرة، يمكن أن يكون النقد نفسه من جملتها، ولذلك أورد الجاحظ الصحيفة في سياق حديثه عن البلاغة. ويؤكد ذلك كله أن القدماء لم يقتصروا مثلما اقتصر المعاصرون على فهم جانب البلاغة في الصحيفة، بالمعنى الضيق لمصطلح البلاغة، بل تنبه القدماء إلى مافي الصحيفة من معالجة لقضايا الإبداع، وفهموها على هذا النحو، ويوضح ذلك طبيعة استخدامهم لها، ونوع السياق الذي كانوا يعرضونها من خلاله.

د- أبو هلال العسكري و صحيفة بشر:

لقد أورد أبو هلال العسكري (المتوفى عام ٣٩٥هـ) في كتابه "الصناعتين" نص الصحيفة كاملة^(١٣)، وكان ذلك في الباب الثالث، وعنوانه: "في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ"، وفي الفصل الأول منه، وعنوانه: "في كيفية نظم الكلام". ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على تنبّه إلى مافي الصحيفة مما يتعلق بعنوان الفصل الذي روى فيه الصحيفة، وعنوان الباب الذي يندرج فيه الفصل. والأمر لا يقف بعد ذلك عند الاستدلال فحسب، بل يتجاوز إلى مضمون الفصل نفسه، والعسكري يفتحه بكلام له، يتعلق بالإبداع، أو صنعة الكلام،

يستفيد فيه من صحيفة بشر، ويقلده، ولكنّه لا يجاريه، ولا يستطيع بلوغ شأوه، ويتضح ذلك كله في قول العسكري:

"إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرّب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها، واعمله مادمّت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملل فأمسك، فإنّ الكثير مع الملل قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقلّ عنك غناؤها. وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، وتعبت في طلبه، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب" (١٤).

ويورد العسكري بعد ذلك صحيفة بشر، كما رواها الجاحظ، ولكن مع قليل من الاختلاف في بعض الألفاظ، وترتيب بعض المقاطع.

ويلاحظ أن العسكري يدخل في الصحيفة كلام بشر في البلاغة والذي كان الجاحظ قد ذكره عقب الصحيفة، ولكن بعد أن يغير في روايته، ويحوّر فيه، فيجعله في صيغة الخطاب للمستمع، ليتسق والصحيفة.

ولا يظن أن ذلك راجع إلى أن العسكري وقف على نسخة أخرى من صحيفة بشر، فيها مثل ذلك التعديل والاختلاف في الألفاظ وترتيب المقاطع، لأن العسكري لم يشر إلى شيء من ذلك. وربما كان من فعل النسخاء بعد العسكري.

هـ- ابن رشيّق القيرواني وصحيفة بشر:

ويروي ابن رشيّق القيرواني (المتوفى عام ٤٥٦ هـ) صحيفة بشر بن المعتز في كتابه "العمدة" (١٥)، وهو يوردها كما رواها الجاحظ، من غير اختلاف في الألفاظ، ولا تعديل في ترتيب المقاطع، عدا بضع كلمات يتضح أن الخلاف فيها من صنع

النسّاخ أو بسبب التحقيق، وهو لا يضيف إليها الكلام الذي يرويه الجاحظ لبشر في
البلاغة عقب روايته الصحيفة.

وفي رواية ابن رشيّق للصحيفة ما يرجّح انتهاءها عند الموضع الذي تمّت
الإشارة إلى انتهائها عنده، على الرغم من تأخر القيرواني عن العسكري، وبعده
عنه في المكان، لأن رواية القيرواني تكاد تكون مطابقة لرواية الجاحظ.

والقيرواني بعد ذلك يروي الصحيفة في "باب عمل الشعر وشحنه
القريجة له" ^(٦)، وهو يذكر قبل روايتها أموراً كثيرة تتعلق بما يعرض للشاعر من
حالات يعزّ فيها قول الشعر، وما يحاوله من وسائل لاستدعائه، كخلوة ذي الرمة
بذكر الأحباب، وطواف كثير عزة في الرياض المعشبة، وإكراه أبي تمام نفسه عليه
حتى يظهر ذلك في شعره، ثم يورد بعد ذلك صحيفة بشر، ويتبعها برأيه في أحسن
ما استعان به شاعر، فيقول: "حسب الشاعر عوناً على صناعته أن يجمع خاطره،
بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال، ويدع الامتلاء من الطعام والشراب، ثم
يأخذ فيما يريد" ^(٧).

وواضح أن القيرواني قد تنبّه إلى معالجة صحيفة بشر قضايا الإبداع، وأدرك
ذلك بجلاء، فوضعها في الباب الذي يمكن أن توضع فيه.

وفي تنبيه العسكري والقيرواني إلى مافي صحيفة بشر من القضايا مما يتعلق
بصناعة الكلام، ما يسوّغ إعادة النظر فيها من خلال هذه الزاوية، ودرسها دراسة
جديدة.

٤ - مناسبة الصحيفة وطبيعتها:

والجاحظ يقدم للصحيفة بتمهيد يذكر فيه أن بشر بن المعتمر "بإبراهيم
ابن جبلة بن مخزومة السكوني الخطيب، وهو يعلم فتيانهم الخطابة، فوقف بشر، فظن
إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد، أو ليكون رجلاً من النظارة، فقال بشر: "اضربوا

عما قال صفحاً، واطوروا عنه كشحاً"، ثم دفع إليه صحيفة من تحبيره وتنميقة^(١٨).

وفي التمهيد دلالة على ما يمتاز به بشر من رفض للتقاليد الثابتة، وإنكار لطرق التعليم الشائعة، وحرص على تقديم ما هو جديد، وهذا كله يشير إلى عقل حصيف، لا يطمئن إلى سكون، بحثاً عن التغيير. وفي التمهيد دلالة أيضاً على جرأة بشر وثقته، فهو يتدخل في مجال يدرك أنه أهل للتدخل فيه، والخوض في أموره، سعياً منه إلى التطوير، وتحقيق معنى الحرية، في القول والفعل، وفي ذلك كله ما يشف عما في نفس بشر من حساسية للمشكلات *sensitivity to problems* "وهي من أبرز سمات الشخص المبدع الذي يستطيع رؤية كثير من المشكلات في الموقف الواحد فهو يعي الأخطاء، ونواحي النقص والقصور، ويحس بالمشكلات إحساساً مرهفاً" ^(١٩).

وفي إشارة الجاحظ إلى أن بشراً قد دفع إلى الفتیان صحيفة من تحبيره وتنميقة، ما يدل على أن كلام بشر كان مدوناً في قرطاس، ولم يلق شفاهاً، ولذلك فهو "صحيفة"، وهي طريقة العلماء الذين يقيدون العلم، حتى يحفظ. وفي هذا ما يطمئن إلى أن نص الصحيفة المروي في "البيان والتبيين" هو كلام بشر نفسه، كما حبره في صحيفته ونقحه، لفظاً ومعنى، وليس من تأليف الجاحظ.

ولو أن بشراً ألقى كلامه على الفتیان ارتجالاً، ثم دون فيما بعد، لوصف كلامه بأنه خطبة أو إملاء، ولما وصف بأنه صحيفة، ولما يؤكد ذلك ويقويه قول القيرواني: "صحيفة كتبها بشر بن المعتمر"^(٢٠).

وإلقاء بشر صحيفته على فتیان في حلقة تعليم يدل على ثقته بمجدوى التعليم، ووعيه ورسالته فيه، وحرصه على القيام بواجبه نحوه، وهو لا يعلم الفتیان أموراً عادية، وإنما يعلمهم أموراً معقدة، تتصل بالإبداع، مما يدل على ثقته بإمكان تعليم الإبداع والتدريب عليه، أو الإرشاد إلى بعض أساليبه ووسائله، وفي هذا

ما يدل على امتلاك بشر نظرة علمية موضوعية للإبداع، وهي النظرة التي ستؤكددها الصحيفة نفسها، بما فيها من آراء في الإبداع، ما كان من الممكن أن يصل بشر إليها، لولا امتلاكه مثل تلك النظرة.

القسم الثاني

دراسة الصحيفة وتحليلها

والصحيفة تتضمن معالجة عامة لبعض قضايا الإبداع، وهي مقسمة تقسيماً عقلياً إلى قسمين واضحين، أولهما يعنى فيه بشر بوقت الإبداع، ويتعرض فيه لعوامله، والثاني يعنى فيه بمنازل الإبداع، ويتعرض فيه أيضاً لأصناف المبدعين، وهو يلجأ إلى التقسيم الواضح المرقوم، والتصنيف التفضيلي.

٥- وقت الإبداع وعوامله:

وأول ما يعنى به بشر هو وقت الإبداع، وهو عنده وقت عملي، وليس وقتاً زمنياً، والقيمة فيه للفعل والإنتاج، وليس لطول الزمن أو قصره، أو كثرة الجهد أو قلته، ولرب ساعة عمل أعطت أكثر مما يعطي عمل يوم، بل ربما أعطت أفضل مما يعطي.

وهو يستند في تأكيد ذلك إلى عوامل الإبداع نفسها، وهي عنده ثلاثة عوامل:

١- النشاط

٢- فراغ البال

٣- إجابة النفس.

فالإبداع لا يقوم على قوة الجسم والعقل، واستعداد كل منهما، فحسب، وإنما يقوم على إجابة النفس أيضاً، أي مطاوعتها، وهي التي تساعد على إنجاز أفعال

في ساعة النشاط وفراغ البال أكثر وأفضل مما يمكن إنجازها، في حالة غيابها، ولو بطول الزمن ووفرة الجهد.

وهو لا يوضح ذلك من خلال البسط والتفصيل والشرح، وإنما يؤكد تأكيده من خلال التلقين المباشر، بالوعظ الخطابي، والتعليل التفضيلي، وهذا راجع إلى اعتداده بالعقل، وتقديسه له، ولذلك فهو يتوجه إليه، وإن كان هذا التوجه لا يتفق وموقفه التربوي، وهو يلقي الكلام على الفتيان. ويتضح ذلك في قوله:

" خُذْ مِنْ نَفْسِكَ سَاعَةَ نَشَاطِكَ، وَفَرَاغَ بِالِكَ، وَاجَابَتَهَا إِيَّاكَ، فَإِنَّ قَلِيلَ تِلْكَ السَّاعَةِ أَكْرَمُ جَوْهَرًا، وَأَشْرَفُ حَسَبًا، وَأَحْسَنُ فِي الْأَسْمَاعِ، وَأَحْلَى فِي الصَّدُورِ، وَأَسْلَمُ مِنْ فَاحِشِ الْخَطَاءِ، وَاجْلِبُ لِكُلِّ عَيْنٍ وَغُرَّةٍ مِنْ لَفْظٍ شَرِيفٍ وَمَعْنَى بَدِيعٍ.

واعلم أن ذلك أجدي عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاوله والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة، ومهما أخطأك لم يُخطئك أن يكون مقبولا قصداً، وخفيفاً على اللسان سهلاً، وكما خرج من ينبوعه، ونجم من مغلنه. وإياك والتوغر، فإن التوغر يُسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك" (٢).

إن إجابة النفس عند بشر خير من "الكد والمطاوله والمجاهدة، والتكلف والمعاودة" ولذلك يفتح المقطع الأول من صحيفته بالحض على الاستفادة من ساعة النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، فيقول: "خذ"، ويختتم المقطع بالتحذير من التوغر، فيقول: " وإياك والتوغر".

وفي إنكار بشر التوغر والتعقيد وخفضه من قيمة الكد والمطاوله والمجاهدة، ما ينبى بفهمه الإبداع على أساس ما هو نقيض لما ينكره ويخفض منه، وما ذلك الأساس إلا الإجابة، لأن المعاودة والتكلف والكد والمجاهدة تكون مع النشاط وفراغ البال، ولا تكون مع الإجابة.

ولذلك يمكن القول إن العامل الأول عند بشر في الإبداع هو الإجابة.
ومثل هذا الفهم لطبيعة الإبداع من مفكر معتزل يقدر العقل، ويعلي من قيمته، يدل على وعي منه وتبصر، إذ المتوقع من يقدر العقل أن يرد الإبداع إلى الكد وطول النظر والمعاودة، لا إلى إجابة النفس.

ولعل في تصور بشر أن عمل ساعة مع الإجابة يعطي أفضل وأكثر مما يعطي عمل يوم مع الكد والمطاوله ولكن من غير إجابة، مايتفق مع مايتصوره علماء النفس المعاصرون للإبداع من عوامل أبرزها مايدعونه الطلاقة fluency ويعنون به " المقدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية، فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره" (٢٢).

ثم يشترط بشر ضرورة الوفاء بحق الغرض، إذا تصدى له المرء، والقيام به على خير وجه، وحسن الانتقال إليه، وإلباسه لبوسه، وصيانتة عما يفسده، كي لاينقلب من بعده إلى حالة هي أسوأ من الحالة التي كان عليها قبل أن يتصدى لذلك الغرض، لأن سوء حالته قبل تصديده له لايعلم به أحد، أما سوء حالته بعده فواضح ومكشوف.

وما قيام المرء بحق الغرض على خير وجه، منتقلاً بذلك من حالة سابقة كان فيها إلى حالة جديدة، إلا دليل قدرته على التوافق مع الحالة الطارئة، وهو مايدعوه علماء النفس مرونة flexibility وهي تعني " درجة السهولة التي يغير بها الشخص موقفاً أو وجهة عقلية معينة" (٢٣). أو "القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف" (٢٤).

وبذلك يكشف بشر عن عامل جديد في الإبداع هو المرونة، يضيفه إلى العوامل السابقة، وهي النشاط وفراغ البال، وإجابة النفس، وكان الأخير منها أكثر بروزاً عنده وأكثر أهمية.

" وَمَنْ أَرَاغَ مَعْنَى كَرِيماً، فَلْيَلْتَمِسْ لَهُ لَفْظاً كَرِيماً، فَإِنَّ حَقَّ الْمَعْنَى الشَّرِيفِ
الْلفْظُ الشَّرِيفُ، وَمِنْ حَقِّهِمَا أَنْ تَصَوْنَهُمَا عَمَّا يُفْسِدُهُمَا وَيُهْجُنُهُمَا، وَعَمَّا تَعُودُ
مِنْ أَجْلِهِ أَنْ تَكُونَ أَسْوَ حَالاً مِنْكَ قَبْلَ أَنْ تَلْتَمِسَ إِظْهَارَهُمَا، وَتَرْتَهِنَ نَفْسَكَ
بِمَلَابَسَتِهِمَا وَقَضَاءِ حَقِّهِمَا.

فَكُنْ فِي ثَلَاثِ مَنَازِلَ، فَإِنَّ أَوَّلَى الثَّلَاثِ أَنْ يَكُونَ لَفْظُكَ رَشيقاً عَذْباً، وَفَحْماً
سَهلاً، وَيَكُونَ مَعْنَاكَ ظَاهِراً مَكْشُوفاً، وَقَرِيباً مَعْرُوفاً، إِمَّا عِنْدَ الْخَاصَّةِ إِنْ كُنْتَ
لِلْخَاصَّةِ قَصَدْتَ، وَإِمَّا عِنْدَ الْعَامَّةِ إِنْ كُنْتَ لِلْعَامَّةِ أَرَدْتَ.

وَالْمَعْنَى لَيْسَ يَشْرُفُ بِأَنْ يَكُونَ مِنْ مَعَانِي الْخَاصَّةِ، وَكَذَلِكَ لَيْسَ يَتَضَعُ بِأَنْ
يَكُونَ مِنْ مَعَانِي الْعَامَّةِ، وَإِنَّمَا مَدَارُ الشَّرَفِ عَلَى الصَّوَابِ وَإِحْرَازِ الْمُنْفَعَةِ، مَعَ مُوَافَقَةِ
الْحَالِ، وَمَا يَجِبُ لِكُلِّ مَقَامٍ مِنَ الْمَقَالِ، وَكَذَلِكَ اللفْظُ الْعَامِيُّ وَالْخَاصِيُّ " (٢٥).

٦- اللفظ والمعنى:

ويبدو من الصعب الاختصار في فهم مصطلحي اللفظ والمعنى على ما يدلان
عليه دلالة أولية من ألفاظ نص ما ومعانيه، سواء أكان قصيدة أو خطبة، أو غير
ذلك من فنون القول، ولا بد من فهم هذين المصطلحين من سياق الصحيفة كلها،
وما ترتبط في مجملها العام من معالجة لوقت الإبداع وعوامله، وهو ما يفتح به بشر
صحيافته، كما لا بد من فهم باقي المصطلحات الواردة فيها على مثل هذا النحو.

إن بشراً يؤكد أن شرف المعنى واللفظ ليس " بأن يكون من معاني الخاصة "
أو ألفاظهم، وإنما هو بتحقيق "الصواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب
لكل مقام من مقال". وواضح أن الشرف في هذا السياق لا يعني قيمة اجتماعية أو
خلقية، وإنما يعني قيمة فنية، وهي العلو والسمو والمنزلة الرفيعة، ودليل ذلك أن
شرف المعنى كما يقول بشر: " ليس بأن يكون من معاني الخاصة"، "وليس يتضع
بأن يكون من معاني العامة"، وواضح بعد ذلك أيضاً أن "الصواب" لا يعني الدقة في
التعبير وإصابة المعنى، فحسب، بل يعني ما هو أوسع من ذلك وأشمل، ليدل على

صدق التعبير عن التجربة، كما أن "إحراز المنفعة" يتجاوز الدلالة اللغوية الضيقة إلى الدلالة النقدية الواسعة ليشمل في بعض مايشمل الوصول إلى المتلقين والتأثير فيهم، وقياساً على ذلك يمكن القول إن "موافقة الحال" تعني أيضاً مناسبة التعبير للتجربة واختيار الشكل المناسب لها لتحقيق الوحدة، أما "مايجب لكل مقام من مقال" فيدل على مايجب الارتباط به من قضايا طارئة لتلبية حاجات المقام، الذي لايعني المكان فحسب، بل الناس الذين هم فيه، وزمنهم، وما في ذلك كله من مشكلات وموضوعات.

وإذن، شرف المعنى واللفظ، أو المكان الأعلى فيهما، يتأتى من القدرة على صدق التعبير عن التجربة، للتأثير في المتلقين والوصول إليهم، باختيار مايققق وحدة التعبير، وما يعبر عن روح العصر، ويتفق وحاجات الناس ومشكلاتهم.

ومن ذلك يمكن القول إن مصطلحي اللفظ والمعنى في صحيفة بشر يتجاوزان في دلالتهما مجموع المعاني الواردة في نص ما، ومجموع كلماته وجمله وتعبيراته، إلى الدلالة على الموقف العام في النص، والرؤية التي يتضمنها، وطبيعة التجربة التي يعبر عنها، والجال الذي يلقي فيه، وما يتعلق بذلك كله من وسائل التعبير وأشكاله وبنيته ومذاهبه واتجاهاته، وصلة ذلك كله بعصره وعلاقته به.

إن مصطلحي اللفظ والمعنى ليسا إلا صيغة اصطلاحية قديمة، توازي في قيمتها الدلالية والتاريخية والنقدية صيغاً اصطلاحية جديدة. وبُعْدُ الصيغة الاصطلاحية القديمة عن العصر والاستعمال النقدي، يسقط عنها كثيراً من دلالاتها النقدية، ليحتفظ بأبسط دلالاتها المعجمية وأكثرها قرباً، فالقارئ المعاصر يجد في مصطلح "البناء الفني" من الدلالات النقدية أكثر مما يجد في مصطلح "اللفظ"، الذي لا يكاد يوحي بغير دلالة اللغوية البحتة. وهذا ما يضعف من قيمة نص نقدي قديم في عين قارئ معاصر غير متصل بالتراث، ولذلك يبدو فهم نص قديم على أسس من النقد الحديث أمراً مسوغاً بل ضرورياً، من أجل الكشف عما في التراث

من قيم نقدية، بعضها يعبر عن مرحلته التاريخية، ويتصل بها فقط، وبعضها الآخر أكثر عموماً، وأكثر تطوراً، يؤهله لأن يرتبط ببعض القيم المعاصرة.

إن اختلاف الصيغة الاصطلاحية بين القديم والجديد لا ينفي أن الصيغة القديمة كانت تحمل لدى أصحابها من الدلالات بعض ما تحمله الصيغة الجديدة، لأن هذه الدلالات قائمة في الأدب كله على مر العصور، ومعظم دلالات المصطلحات الجديدة مستمدة من الأدب القديم، ويضرب لها المثل به.

وإن لدى الأقدمين غالباً من شمول الرؤية، وعموم التفكير، ما يؤهلهم للخوض في معظم قضايا الإنسان في عصرهم، بعيداً عن التخصص في مجال محدود، ولذلك تتسم معظم نتائجهم بالشمول، ويتخذ التعبير عنها صيغة العموم، ومن هنا يمكن تفسير بعض ما يصلون إليه وفق بعض ما ينفذ إليه الدارسون المعاصرون من نتائج، وهي من غير شك أكثر دقة وضبطاً، وأكثر علمية ووضوحاً، ولكن مثل ذلك التفسير لا يمكن أن ينكر، ولا سيما في الإنسانيات، وفي مقدمتها الأدب والنقد الأدبي.

٧- البلاغة والتوصيل:

ولذلك يمكن القول إن بشراً يلح على قضية التوصيل **Communication** والتأثير في المتلقين، ودور المبدع فيهم، بما يمتلك لذلك من وسائل، وهو ما يوحى به قوله:

" فَإِنْ أَمَكَكَ أَنْ تَبْلُغَ مِنْ بَيَانِ لِسَانِكَ، وَبِلَاغَةِ قَلَمِكَ، وَلُطْفِ مَدَاخِلِكَ، وَاقْتِدَارِكَ عَلَى نَفْسِكَ، إِلَى أَنْ تُفْهَمَ الْعَامَّةُ مَعَانِيَ الْخَاصَّةِ، وَتَكْشَوْهَا الْأَلْفَاظُ الْوَاسِطَةُ الَّتِي لَا تَلُطْفُ عَنِ الدِّهْمَاءِ، وَلَا تَجْفُو عَنِ الْأَكْفَاءِ، فَأَنْتَ الْبَلِيغُ التَّامُّ " (٢٦).

وفي اعتقاد بشر أن بإمكان البليغ إفهام العامة معاني الخاصة، ما يدل على تجاوزه القول بجعل الكلام على أقدار المستمعين، أي إنه يخالف بذلك الكلام الذي رواه الجاحظ عنه عقب الحقيقة، ومنه قوله: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار

المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»^(٢٧). وفي هذا ما يؤكد ماتقدم من أن الكلام الملحق بالصحيفة ليس جزءاً منها، وإنما هو كلام لبشر قيل في موضع آخر، ومناسبة أخرى.

ولعل بشراً كان لا يعني بالكلام الملحق بالصحيفة غير المتكلمين، حتى يحذروهم من استخدام مصطلحات المنطق وعلم الكلام في خطاب العامة، وهو ما يؤكد قوله: "فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين"^(٢٨).

ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على مرونة بشر، وسعة فهمه لمعنى البلاغة، وعدم تقيده بمعنى واحد لها، وعدم تقيده أيضاً بما جاء من معناها في الصحيفة الهندية، ولا سيما ما يتعلق بموافقة الكلام لمقتضى الحال، وهو ما تعبر عنه الصحيفة من وصف البليغ بأنه: "لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوق"^(٢٩).

وتأكيداً بعد ذلك أن "مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"^(٣٠).

٨- منازل الإبداع وأصناف المبدعين:

وبشر لا يستند بعد ذلك في تقدير المنزلة الأولى في الإبداع إلى فكرة التوصيل والتبليغ والتأثير فحسب، وإنما يستند أيضاً إلى قيم أخرى أكثر ارتباطاً بعملية الإبداع، وهي العفوية والتلقائية.

إن المنزلة الأولى في الإبداع عند بشر لا تكون إلا في أول النظر وأول التكلف وأول وهلة، ولا تكون إلا بالسماح والمواتاة واللفظ، أما ما يكون من الإبداع بعد جهد وتكلف ومعاودة، فهو في المنزلة الثانية.

وقد يبدو مثل ذلك الفهم للمنزلتين عند بشر أولياً وساذجاً، ولكنه في الحقيقة دقيق ومتميز، يكشف عن إدراك واضح للعمليات النفسية الكامنة وراء فعل الإبداع، كما يكشف عن استعمال واع للمصطلحات الدالة عليها.

يقول بشر:

" فَإِنَّ كَانَتِ الْمَنْزِلَةُ الْأُولَى لَا تَوَاتِيكَ وَلَا تَعْزِيكَ وَلَا تَسْمَعُ لَكَ عِنْدَ أَوَّلِ نَظْرِكَ وَفِي أَوَّلِ تَكَلُّفِكَ، وَتَجِدُ اللَّفْظَةَ لَمْ تَقَعْ مَوْقِعَهَا وَلَمْ تَصِرْ إِلَى قَرَارِهَا وَإِلَى حَقِّهَا مِنْ أَمَاكِنِهَا الْمَقْسُومَةِ لَهَا، وَالْقَافِيَةُ لَمْ تَحَلَّ فِي مَرْكَزِهَا وَفِي نَصَابِهَا، وَلَمْ تَتَّصِلْ بِشِكْلِهَا، وَكَانَتْ قَلْبَةً فِي مَكَانِهَا، نَافِرَةً مِنْ مَوْضِعِهَا، فَلَا تُكْرِهُهَا عَلَى اغْتِصَابِ الْأَمَاكِنِ، وَالتَّزْوِيلِ فِي غَيْرِ أَوْطَانِهَا، فَإِنَّكَ إِذَا لَمْ تَتَعَاطَ قَرْضَ الشَّعْرِ الْمُرْزُونِ، وَلَمْ تَتَكَلَّفَ اخْتِيَارَ الْكَلَامِ الْمُنْثُورِ، لَمْ يَعْجَبْ بِرُكِّ ذَلِكَ أَحَدٌ. فَإِنَّ أَنْتَ تَكَلَّفْتَهُمَا وَلَمْ تَكُنْ حَازِقاً مَطْبُوعاً وَلَا مُحْكِماً لَشَأْنِكَ، بِصِيراً بِمَا عَلَيْكَ وَمَالِكَ، عَابَكَ مَنْ أَنْتَ أَقَلُّ عِيّاً مِنْهُ، وَرَأَى مِنْ هُوَ دُونَكَ أَنَّهُ فَوْقَكَ" (٣١).

وإذن، فالإجابة هي الأساس، وفرق بعد ذلك بين موادة تكون عند أول وهلة، وهي المنزلة الأولى، وإجابة تكون بعد معاودة، وهي المنزلة الثانية.

يقول بشر:

" فَإِنْ ابْتَلَيْتَ بِأَنْ تَتَكَلَّفَ الْقَوْلَ، وَتَتَعَاطَى الصَّنْعَةَ، وَلَمْ تَسْمَعْ لَكَ الطَّبَاعُ فِي أَوَّلِ وَهْلَةٍ، وَتَعَاضَى عَلَيْكَ بَعْدَ إِجَالَةِ الْفِكْرَةِ، فَلَا تَعْجَلْ وَلَا تَضْجُرْ، وَدَعُ يَبَاضَ يَوْمِكَ، وَسَوَادَ لَيْلَتِكَ، وَعَاوِذَهُ عِنْدَ نَشَاطِكَ وَفِرَاحِ بَالِكَ، فَإِنَّكَ لَا تَعْدَمُ الْإِجَابَةَ وَالْمَوَاتَةَ، إِنَّ كَانَتْ هُنَاكَ طَبِيعَةٌ، أَوْ جَرِيَتْ مِنَ الصَّنَاعَةِ عَلَى عِرْقٍ" (٣٢).

إن المنزلة الثانية في الإبداع ليست مناقضة للمنزلة الأولى، ولا مختلفة عنها اختلافاً كبيراً، إذ لا بد لكليهما من النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، والفرق بينهما قائم في التلقائية والعفوية.

وفي حاجة أصحاب المنزلة الثانية إلى شيء من الراحة وادخار الطاقة لحصول المواتاة وتحقيق الإجابة، مايدل على أن لديهم نقصاً في كمية النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، وهذا النقص هو الذي لايمكنهم من الإبداع عند أول وهلة، فيضطرون إلى الراحة، لتجميع القوة، وتعويض النقص.

وإذن فالاختلاف في منازل الإبداع لايرجع إلى اختلاف في نوع القوة، وإنما يرجع إلى كميتها، ودرجات قوتها، وقدرة ممتلكيها على تنميتها وتطويرها والإفادة منها.

ولأجل هذا يتصدى بشر للحديث عن الإبداع وأوقاته ومنازله، أي ليساعد على تعلمه، أو على التدريب عليه، وحسن استثماره.

وحين يميز بشر بين منزلتين في الإبداع على أساس من العفوية والتلقائية، فإنما يميز في الواقع بين صنفين من المبدعين، صنف يتحقق لديه الإبداع عفواً، وصنف يتحقق لديه الإبداع تكلفاً، ومثل هذا التصنيف على بساطته يتفق مع مايلجأ إليه علماء النفس المعاصرون من تصنيف المبدعين إلى نوعين، صنف يعتمد على التلقائية، وصنف يعتمد على الإرادة.

" ولو حاولنا أن نتأمل فيما تركه لنا الفنانون والعلماء من سير ذاتية أو ماكتب عنهم، أو فيمن يحيط بنا من المعاصرين لنا من هؤلاء الفنانين والعلماء، لوجدنا بينهم من يمثل كلاً من الحالتين، فهناك كثير من الأدباء والفنانين يتميزون بالتلقائية في إنتاجهم الذي يأتيهم غالباً في شكل لحظات إلهام فجائية، كما أن هناك طرازاً آخر لا يصل إلى إنتاجه الفني إلا بالدأب والإرادة والجهد في المراجعة " (٣٣).

٩- مرحلة الاحتضان:

ولا بد من الإشارة إلى نصيحة بشر للمبدع بترك الأمر إذا هو لم يواته، إلى أن تستريح نفسه وتطمئن، وتستعيد قواها، فتتشط له ثانية، فتكون الإجابة والمواتاة. ومن الممكن القول إن في تلك النصيحة ما قال به علماء النفس من مراحل

الإبداع، وأبرزها، مما يلتقي به بشر، مرحلة الاحتضان incubation وهي مرحلة " تتيح للمبدع أن يحور تفكيره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار والآراء التي تعوق التفكير أحياناً في الأفكار الجديدة التي لا تتفق مع هذا النسق القديم، وكذلك فإنها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، إذ من المعروف أن العدول عن التفكير في مشكلة ما حيناً من الوقت يحلر الذهن من الوجهة العقلية القديمة التي كان ينظر بها إلى المشكلة ويعيد إليه نضارته بحيث يصبح قادراً على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة جديدة... وهنا يسطع نور الاستبصار... وهو مرادف للإلهام أو لحظة الإشراق" (٣٤).

ومما لاشك فيه أن بشراً لم يكن يعني مايعنيه علماء النفس اليوم بمرحلة الاحتضان، بما تتضمن من دقة ووضوح في المعنى، ولكن تنبّه إلى الحاجة للراحة، حتى تعود الإجابة، يُعدّ دليلاً على درسه الإبداع درساً عقلياً، وقدرته على تلمّس ما فيه من مراحل.

١٠ - المنزلة الثالثة في الإبداع:

أما المنزلة الثالثة في الإبداع، والتي يذكرها بشر، فهي تتعلق في الواقع بنوع آخر من أنواع الإبداع، لاعلاقة له بالأدب، إذ يرى المنزلة الثالثة في انصراف النفس إلى مجال آخر للإبداع، تميل إليه وتهواه، لا يتعلق بالمنزلتين الأولى والثانية، كما لا يتعلق بالأدب، وذلك حين لا يمكن تحقيق الإبداع في الأدب عفواً ولا تكلفاً، ولو بعد حين من الاستراحة.

يقول بشر:

" فَإِنْ تَمَنَّعَ عَلَيْكَ بَعْدَ ذَلِكَ مِنْ غَيْرِ حَادِثٍ شُغْلٍ عَرَضَ، وَمِنْ غَيْرِ طَوْلِ إِهْمَالٍ، فَالْمَنْزِلَةُ الثَّالِثَةُ أَنْ تَتَحَوَّلَ مِنْ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ إِلَى أَشْهَى الصَّنَاعَاتِ إِلَيْكَ، وَأَخْفَهَا عَلَيْكَ، فَإِنَّكَ لَمْ تَشْتَهْهِ وَلَمْ تَنَازَعْ إِلَيْهِ إِلَّا وَبَيْنَكُمَا نَسَبٌ، وَالشَّيْءُ لَا يَحْنُ إِلَّا

إلى ما يشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود
بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة
والحبة " (٣٥).

وواضح أن بشرأ لا يرى الإبداع في الأدب فقط، وإنما يراه في غيره من
ميادين العمل، والذي هو مثلها، فهو صناعة كسائر الصناعات، وإن كان يعد
الإبداع في الأدب من أول أصناف الإبداع، وليس هذا غريباً عليه، وهو المعتزلي
الذي يعتد بالعقل ويقدسه، كما أن هذا ليس بضائره في شيء، لأنه في الواقع
لا يسقط عن ميادين العمل الأخرى صفة الإبداع، وإنما يعدها ضرباً منه، ويشترط
لها مثل الذي يشترطه للإبداع في الأدب نفسه، من الشهوة والحبة، والرغبة والميل،
أي إن تلك الصناعات لا تختلف عن الأدب في النوع، وإنما في المنزلة، أو الدرجة.
ووفقاً لرأي بشر يمكن القول إن المبدعين أو العاملين في ميادين الصناعات
الأخرى، غير الأدب، مثلهم كمثل المبدعين في ميدان الأدب، والفرق بين هؤلاء
وأولئك ليس في امتلاك أحد الفريقين قوى خارقة، وعدم امتلاك الفريق الآخر مثل
هذه القوى، إنهم متفقون جميعاً على امتلاك قوى الإبداع وعوامله، من نشاط
وفراغ بال وإجابة نفس، ولكنهم يختلفون بعد ذلك في شهوة النفس في هذا الميدان
أو ذاك، وقدرتها على العمل فيه بقدر أكبر من العفوية والتلقائية.

يؤكد ذلك أن الفرق بين المبدعين في المنزلة الأولى والمبدعين في المنزلة الثانية
ليس في غياب شيء من النشاط أو فراغ البال أو إجابة النفس أو الشهوة والرغبة،
وإنما الفرق قائم في العفوية والتلقائية، فأصحاب المنزلة الأولى يبدعون عن أول
وهلة وأول النظر وأول التكلف، وأصحاب المنزلة الثانية يبدعون بعد تكلف
واصطناع ومعاودة.

وفي تعليق بشر الإبداع عامة على الشهوة والحبة، وإعلائه لهما على الرغبة
والرهبة، ما يدل على ربط الإبداع في الدرجة الأولى بأقصى درجات الانفعال

والهوى، وهو موقف يحمد له، لأنه معتزلي يقدس العقل، ويقدر بعد ذلك الهوى ويراه أساساً في الإبداع.

وتأكيد بشر دور الهوى والميل والرغبة في الإبداع، هو دليل استبطان ذاتي، وتأمل في داخل النفس، والغوص في أعماقها، للوصول إلى طبيعة الإبداع، وعدم الاعتماد على العقل وحده.

١١- الإبداع فعل إنساني، وليس إلهاماً :

ويتضح من كلام بشر إدراكه الشروط الموضوعية التي تساعد على الإبداع، من نشاط وفراغ بال وإجابة نفس، أو التي تعيقه من حادث شغل عرض، وطول إهمال، كما يتضح إدراكه أن الإبداع كامن في النفس، من الممكن استعادته ثانية، بعد قسط من الراحة، والعودة إليه عند الإجابة والمواتاة، فالإبداع عند بشر حالة فعل إنساني، يياشرها الإنسان بنفسه، وتقوم على العمل والصنعة والتكلف، وتحتاج إلى قوة ونشاط وفراغ بال وإجابة نفس، وليس الإبداع عنده حالة تلقّي الإلهام، تقوم على الانجذاب والغيوبة والاستلاب، وتحتاج إلى رقية أو سحر كيما تستحضر.

وليبيان فهم بشر لعملية الإبداع يحسن قرنه بفهم أفلاطون ليتضح ما بينهما من فرق، يقول أفلاطون (المتوفى ٣٤٧ ق.م): " إن جميع فحول الشعراء، ملحميين كانوا أو غنائيين، لا يصدرون في نظم قصائدهم الرائعة عن فن، بل لأنهم ملهمون أو متبوعون، إذ إن الشاعر كائن أثري مجنح مقدس، وليس له قدرة على الخلق إلا إذا هبط عليه الإلهام وتعطلت حواسه وباينه عقله، ودون أن يصل إلى هذه الحالة يظل دون حَوْل، عاجزاً عن التفوه بملهماته. وما أكثر الكلمات النبيلة التي يتلفظ بها الشعراء متحدثين عن البشر، ولكنهم لا يتحدثون عنهم معتمدين على قاعدة من قواعد الفن، بل إنهم ألهموا النطق بما توحى إليهم ربّات الشعر إذ إن الشاعر لا ينطق عن فن بل بقوة من السماء، فلو أنه اكتسب علمه عن طريق

قواعد الفن لاستطاع أن ينظم في كل الأنواع لأنواع واحد وحسب. وهكذا يذهب الإله بعقول الشعراء ويصطنعهم ومسطاء له، كما يصطنع العرافين والأنبياء المقدسين" (٣٦).

ولكي تتضح قيمة النظرة التي يحملها بشر إلى عملية الإبداع يكفي القول " إنه لطالما أضفى الناس على هذه العملية وعلى ما يحدث خلالها من إلهام أو صافاً جعلتها أقرب إلى السحر، وتصوروا المبدع أقرب إلى المجنون، ولم تكن هذه التصورات وقفاً على عامة الناس، بل شاعت أيضاً عند عدد من كبار الفنانين والمفكرين والفلاسفة منذ هوميروس وأفلاطون وحتى عهد قريب " (٣٧).

" ففي مجال كمالإبداع، اختلطت التصورات الذاتية مع الأفكار الشائعة التقليدية، الأمر الذي أدى إلى وجود كثير من الأفكار الخاطئة في تفهم الإبداع الإنساني وتفسيره، إن كثيراً من المعالجات السابقة للإبداع قد أدت إلى عدد من التناقضات والتصورات الخاطئة منها على سبيل المثال أن الإبداع لا يمكن دراسته دراسة علمية ومنظمة، لهذا فليس غريباً أن نجد لفترة قريبة فيلسوفاً مثل كانت Kant يستنتج في كتابه " نقد الحكم " أن الإبداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صناعه، لا يمكن التنبؤ بها، ومن ثم فإنه لا يمكن تعليم الإبداع تعليماً منظماً " (٣٨).

ولا يمكن القول بعد ذلك إن بشر لم يرد الإبداع إلى الإلهام أو الوحي، كما هو عند أفلاطون لأن الوحي في الإسلام مرتبط بالوحي الإلهي، ولا يجوز ربطه بالإبداع الإنساني، إذ يبدو مثل هذا التعليل متكلفاً، ولا شيء في صحيفة بشر يدل عليه.

١٢ - فهم عقلي، مرتبط بعصره ودال عليه:

إن فهم بشر للإبداع فهم عقلي عملي، يراه في هوى النفس، وشهوتها، ولذلك يشترط له وقت إجابتها إياه، ونشاط المبدع له، وفراغ باله، ولذلك أيضاً

يعدّ أعلى درجاته ماجاء عفواً، ولم يكن متكلفاً، ولم يكن فهمٍ بشرٍ للإبداع، ذهنيّاً مثالياً.

ولقد استطاع بشر أن يعبر عن فهمه للإبداع بلغة تتفق وفهمه العقلي والعملي، فقد لجأ إلى الألفاظ الواضحة المباشرة، التي يمكن عدها مصطلحات، وهو يسوقها في تعبيرات واضحة دقيقة، متجنباً في ذلك كله المجاز والتعقيد.

وحين يُوازن فهمُ بشر بن المعتمر للإبداع بفهم أبي هلال العسكري، يتضح ما بينهما من فرق، فهم الأخير للإبداع ذهني مثالي، يقوم على التصور غير العملي، المصنوع اصطناعاً، وهو يعبر عنه بأسلوب تصويري، مستخدماً المجاز والتشبيه، فيبتعد عن الوضوح، وإمكان تحقيق الفائدة العملية، وهو بعيد عن إدراك شهوة النفس وميلها.

وقد يزداد الأمر وضوحاً حين يوازن فهم بشر للإبداع بفهم ابن طباطبا (المتوفى عام ٣٢٢هـ)، وهو أكثر من العسكري إغراقاً في التجريد الذهني، والبعد عن الواقع العملي.

يقول ابن طباطبا :

" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشئت منها، ثم يتأمل بما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد

للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيّه بأحسن التفويف ويسده وينيره، ولا يهلل منه فيشينه " (٣٩).

ويبدو من الصعب القول بتأثر بشر في صحيفته بالصحيفة الهندية، ولا سيما فيما يتعلق بقضايا الإبداع، لأن الصحيفة لا تهتم بشيء من ذلك.

كما يبدو من الصعب القول بتأثر بشر في صحيفته بشيء من كتاب فن الشعر أو فن الخطابة لأرسطو، لأن كلا الكتابين لم يترجم في عصره، أما القول بتأثره بما كان شائعاً من أقوال أرسطو في عصره، أو بالثقافة الفارسية المتأثرة بالثقافة الإغريقية، فأمر لا يثبت دليل ويبدو قبوله أكثر صعوبة.

وإذا ما دلت الصحيفة على شيء، فإنها تدل على أن بشر لا ينظر إلى الإبداع بوصفه إلهاماً لا يمكن درسه، وإنما ينظر إليه نظرة علمية، بوصفه موضوعاً قابلاً للدرس والتحليل والتصنيف، ومن الممكن تعليمه أو التدريب عليه، ومثل هذه النظرة دليل نضج عقلي، ووعي لطبيعة العمل الإبداعي، وهي تمثل ثقافة عصرها، وتفتح علومه، وتقدمه الحضاري.

٣١ - أول نص باللغة العربية يعالج قضايا الإبداع:

ومن الممكن أن يُشار بعدئذ إلى وصية الشاعر أبي تمام (المتوفى عام ٢٣١هـ) للشاعر البحري (الذي ولد عام ٢٠٤هـ وتوفي عام ٢٨٤هـ)، وهي تشبه في بعض جوانبها صحيفة بشر بن المعتمر، وفيها يقول: " تخير الأوقات وأنت قليلُ الهموم، صِفْ من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السَّحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم، فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق. وإذا

أخذت في مدح سيد ذي أباد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبىٰ معالمة، وشرف مقامه، وتقاص المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فأرخ نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك إلى قول الشعر الذريعة إلى حسن نظمته، فإن الشهوة نغم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه ترشداً، إن شاء الله تعالى " (٤٠).

وواضح حضُّ أبي تمام للبحري على تخير الأوقات المساعدة على الإبداع، وهي الأوقات التي يقوى فيها الجسم، ويخلو فيها الفكر من الهم، وهو يخرض بعد ذلك على عدم التكلف، ويبحث على طلب الراحة إذا ما عرض للنفس عارض من ضجر، كما يحرص على جعل الشهوة الدافع الأول للإبداع.

وأبو تمام يلتقي في ذلك كله ببشر بن المعتسر، ولكنه يكتفي بما هو أكثر شمولاً أو عموماً مما هو عند بشر، ولا يعتمد مثله إلى التدقيق في تحديد عوامل الإبداع، ولا إلى تصنيف منازلها، وهو يضيف بعد ذلك أموراً ثلاثة: أولها المبالغة في إظهار العواطف، وثانيها استقصاء المعاني، وثالثها الخوض على الإفادة من شعر السابقين، وهي أمور ذهنية، لا تدخل في عملية الإبداع، إذا ما تم تناولها من وجهة عقلية عملية.

ووصية أبي تمام أقصر من صحيفة بشر، وهي دونها في العمق والوضوح، والنفاد إلى عملية الإبداع، وهي أكثر منها حرصاً على النصيح والوعظ، وفيها يعتمد أبو تمام إلى التصوير المجازي لتقريب المعنى، ويظن أنها من تأليف البحري، وإن كانت معانيها لأبي تمام.

ويبدو من الصعب تأكيد تأثير أبي تمام بصحيفة بشر، وإن كانت علامات التأثير واضحة في الخوض على تخير أوقات الفراغ، وترك العمل في حالة الضجر،

ورّد الإبداع إلى الشهوة. ولكن ما يمكن تأكيده هو أن صحيفة بشر أسبق من وصية أبي تمام، لأن عمر البحري حين توفي بشر كان لا يزيد على ست سنوات، ولا يمكن للوصية أن تكون قد ألفت عليه إلا بعد ذلك بزمان غير قليل.

وحين يذكر المرء بعد ذلك أن بشراً المتوفى عام ٢١٠هـ هو أسبق من ابن سلام الجهمي المتوفى عام ٢٣٢هـ، ومن الجاحظ المتوفى عام ٢٥٥هـ ومن ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦هـ، ومن ابن المعتز المتوفى عام ٢٩٦هـ، يمكنه عندئذ أن يعدّ صحيفته أول نص باللغة العربية على شكل صحيفة أو رسالة أو بحث يعالج قضايا الإبداع.

خاتمة

وبعد، فإن ماتأمله هذه الدراسة ألا تعدّ رجعة رومانتكية إلى الماضي، للتغني به، والفرار إليه من الواقع، كما تأمل ألا يفهم منها القول إن المعاصرين لم يصلوا إلى شيء لم يصل إليه القدماء من قبل، أو كما يقول إليوت:

... إن ذلك الهدف الذي يُرْمَى إليه

بالقوة والخضوع، هو هدف قد وصل إليه من قبل،

مرة أو مرتين أو مراراً، رجال لأمل للإنسان

في السير على منوالهم.

إن مالا يحتاج إلى تأكيد هو نقيض مايقوله إليوت، ذلك أن جهود الإنسان تحقق تقدماً مطرداً في ميادين البحث جميعاً، وإذا مامرت البشرية بحالات انتكاس أو خيبة أو إخفاق، فإنها كانت غالباً ماتمر بالمقابل بحالات من النهوض المبكر وتجاوز المراحل وسبق ما هو حاضر خطوات واسعة إلى أمام، ليبقى التقدم مستمراً في تصاعد دائم نحو ما هو أقوى وأرقى وأصح وأفضل.

ولا يمكن بعد ذلك الادعاء أن الثقة بالتقدم تتحقق من خلال التنكر لما كان من جهد إنساني في الماضي، إن الثقة بالتقدم لاتتحقق إلا بتقدير الجهد كله، ماكان

منه في الماضي، وما هو كائن منه في الحاضر، وما سيكون منه في المستقبل، فهو في الآلات كلها وحدة متكاملة، ولا يمكن تقدير جزء دون تقدير الكل، ولا يمكن تحقيق الثقة إلا بإدراك خط التقدم الفعلي خلال ذلك الجهد كله.

إن ما ترجوه هذه الدراسة أن تُعدَّ محاولة لإنصاف نص قديم، لم يُفهم من قبل على الوجه الذي كان يجب أن يُفهم عليه، ولعلها تكون بعد ذلك دعوة إلى دراسة مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، على ضوء الدراسات المعاصرة في النقد الحديث، ومقارنته بعد ذلك بمفهوم الإبداع عند الاغريق والرومان من قبل، أو عند الأوروبيين في عصر النهضة من بعد.

الحواشي

- (١) ينظر في ترجمة بشر المرجع التالي، وما يحيل إليه أيضاً من مراجع:
ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط. ثانية، ١٩٦٩. ص ٤٢٦-٤٢٩.
- (٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٨، ج ١، ص ٩٨، وما بعدها.
- (٣) المصدر السابق، ج ١ ص ٨٨ وما بعدها.
- (٤) المصدر السابق، ج ١ ص ٩٢-٩٣.
- (٥) أمين، أحمد، النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٣، ص ٢٦٠، وما بعدها.
- (٦) ضيف، د. شوقي، النقد، دار المعارف بمصر، ط. ثانية، ١٩٦٤، ص ٤٨.
- (٧) ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٤١.
- (٨) المصدر السابق، ص ٤٥.
- (٩) ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، ص ٤٢٧.
- (١٠) ضيف، د. شوقي، النقد، ص ٤٩.
- (١١) ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ص ٤٣.
- (١٢) عباس، د. إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١، ص ٦٧.

- (١٣) العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٣٤ - ١٣٦.
- (١٤) المصدر السابق، ص ١٣٣.
- (١٥) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة، تح. محيي الدين عبد الحميد، مط. السعادة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٥٥، ج ١ ص ٢١٢ - ٢١٤.
- (١٦) المصدر السابق، ص ٢٠٤ وما بعدها.
- (١٧) المصدر السابق، ص ٢١٤.
- (١٨) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٥.
- (١٩) إبراهيم، عبد الستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد، ١٥، العدد ٤، يناير/فبراير مارس ١٩٨٥، ص ٤٢.
- (٢٠) القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة، ج ١ ص ٢١٢.
- (٢١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٥ - ١٣٦.
- (٢٢) إبراهيم، عبد الستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع" ص ٤٠.
- (٢٣) عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤، كانون الأول، ١٩٧٩، ص ١٠٣.
- (٢٤) إبراهيم، عبد الستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، ص ٤١.
- (٢٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٦.
- (٢٦) المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٦.
- (٢٧) المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨ - ١٣٩.
- (٢٨) المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٩.
- (٢٩) المصدر السابق، ج ١ ص ٩٢.
- (٣٠) المصدر السابق، ج ١ ص ٩٣.
- (٣١) المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨.
- (٣٢) المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨.
- (٣٣) عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، ص ٢١.
- (٣٤) المصدر السابق، ج ١ ص ٣٢.
- (٣٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٨.
- (٣٦) ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، تر. د. محمد يوسف نجم، مر. د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠ - ٢١ بتصرف.

- ٣٧) عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، ص ١٩-٢٠.
- ٣٨) ابراهيم، عبدالستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، ص ٢٧.
- ٣٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٥.
- ٤٠) الحصري، ابراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، تح، علي محمد البجاوي، مط. عيسى البايي الحلبي، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٣، ص ١١١ وينظر: ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٧٢-٢٧٣.

عالم المتنبي الشعري

- ١ -

لكل شاعر عالمه، وهذا العالم يتسع أو يضيق، يمتد عمقاً أو يطفو على السطح، يموج ويغيم أو يهدأ ويصفو، وفق نفس الشاعر التي تكونها حياته، وتؤثر فيها موهبته وتجربته وثقافته، كما تؤثر فيها ظروف عصره.

وعالم المتنبي^(١) عالم كبير، واسع الآماد، ممتد الأبعاد، يتجاوز المشارق والمغارب، والأيام والأعمار، لا يكاد يحّد أو يسمّى، هو عالم النفس العظيمة، التي ترى العظمة في نفسها أولاً، ثم تبحث عنها فيما حولها، تعشق ما هو عظيم، وتعفّ عما سواه، لأنها نفس عظيمة، لا ترضى بما هو دون العظمة نفسها.

ولهذه العظمة عند المتنبي، في نفسه وفي سواه، أشكال كثيرة من التجلي، منها تصوير الأماد غير المنتهية في الزمان، وتصوير الأبعاد غير المحدودة في المكان، للتعبير عن الهمم والعزائم، والنفوس والغايات.

وهذا الشكل من التجلي للعظمة، يدل على رحابة واتساع، كما يدل على سمو وارتفاع، فيه قدر كبير من الفخامة، مما يتسق والعظمة، فيدل عليها، على سبيل التمثيل والرمز والتجسيد.

وما دامت النفس هي المصدر الأول للعظمة عند المتنبي، فلا بد من الوقوف عندها أولاً، ليكون الانتقال منها فيما بعد إلى ماتراه في العالم حولها من عظمة^(٢).

- ٢ -

يحمل المتنبي بين جنبيه نفساً عظيمة، تكلفه المشقة والارتحال، نشداناً للحرية، وسعيّاً وراء مجد لا يحد، وهي تحمّله مالا تقدر على حمله نفس أخرى، لأنها فريدة كبيرة متميزة.

وهو يعي تلك النفس العظيمة، ويعرف مكانتها، ويعرف ماتكلفه به من مشقة، ولذلك يؤكد عظمتها، كما يؤكد أن مراده لا يبلغ حدّاً، ثم يصف ماتكلفه

به من رحيل في الصحراء وقت الحر الشديد، ولا عليق لجواده سوى المراعي، ولا زاد له سوى ما يصطاد من وحش، يقول: (ص ٤٨٧) :

وفي الناس مَنْ يرضى بميسور عيشه ومركوبه رجلاه والشوبُ جلدُهُ
ولكنْ قلباً بين جنبيّ ماله مدى ينتهي بي في مُرادِ أحسَدُهُ
يكلّفني التهجيرَ في كلِّ مَهْمَةٍ عليقي مراعيه وزادي رُبْدُهُ
ولقد ألف الشاعر ذلك الترحال، لأنه يمنحه الحرية، فإذا الأرض أمامه
أراض، لا يكاد يقيم في واحدة، ولا يكاد يغادر أخرى، كأنه فيها جميعاً، لكثرة ارتحاله،
فهو يملك الآفاق كلها، كأنه يمتلك الريح، فيسخرها في الجهات كلها، يقول: (ص ١٤٠ - ١٤١) :

ألفتُ ترحُلي وجعلت أرضي قُودِي والغُرَيْرِيَّ الجَلالا
فما حاولتُ في أرضٍ مقاماً ولا أزمعتُ عن أرضٍ زوالاً
على قلق كأن الريح تحسي أوجَّهها جنوباً أو شَمالاً
والأبيات لا تدل على جهة ما تحديداً، إنما تدل على رسم أبعاد لا تحد في
المكان، بل تدل على عزيمة كبيرة تصرّف الريح في تلك الأبعاد. كما لا تدل
الأبيات على الحلّ والترحال فحسب، بل تدل على حالة القلق المتولدة عنهما،
وهي حال متحركة أبداً، لا تنتهي، توحى بمدى زمني واسع.

ولذلك يمرض المتنبي عندما يستقر به المقام في مكان، لأن حريته تحدّ، يقول
(ص ٥٢٤) :

أقمت بسأرض مصرَ فلا ورائي تخبّ بي المطيُّ ولا أمامي
يقول لي الطبيبُ: أكلتَ شيئاً وداؤك في شرابك والطعام
وما في طَبِّه أني جَوادٌ أضرَّ بجسمه طولُ الجَمَامِ
تعوّد أن يغبر في السرايا ويدخل من قَتَامٍ في قَتَامٍ
وليس غريباً أن يبدو المتنبي أدري بنفسه من طبيبه، لا لأنها هي نفسه،
ولكن لأنه ينظر إلى آماد لا تحد، ويرى أسباباً غير مقيسة، على حين ينظر الطبيب

إلى أشياء محدودة، فلا يرى إلا أسباباً مباشرة، وهذا هو الفرق بين عالمين، عالم
الجزئيات المحدودة، وعالم الأبعاد غير المحدودة.

ويؤكد المتنبي حرية من خلال انطلاقه في أرض الله الواسعة، وعدم تقيده
بمكان يستقر فيه، حتى إنه يؤكد أن الحين لا ينتابه إلى مكان كان قد غادره، فيقول
(ص ٥١٦) :

غني عن الأوطان لا يستخفني إلى بلد سافرت عنه إياباً
وهو بذلك يتحرر من إसार الأرض، ومن نطاق جاذبيتها، ليؤكد ثانية سموه،
وبلوغه علواً لا يداني، فيقول (ص ٥١٦) :

وإني لنجم تهدي صحتي به إذا حال من دون النجوم سحاب
وغاية الشاعر من ذلك كله هو المجد، وما هو عنده بالمال، وإنما هو الإبداع ؛
قولاً وفعلاً ، شعراً وبطولة، يقول (ص ١٩٥ - ١٩٦) :

ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها	فمفرق جاران دارهما العمر
ولا تحسبن المجد زقاً وقينة	فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضرب أعناق الملوك وأن ترى	لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا ذوياً كأنما	تداول سمع المرء أنمله العشر
وكم من جبال جبت تشهد أني الـ	جبال وبحر شاهد أني البحر

وإذا كان الجبل يدل على الكتلة العظيمة والعلو الشاهق، فإن البحر يدل
على الخضم العظيم والامتداد الواسع، وبذلك يتكامل الخطان، طولاً وعرضاً،
ليربما بعدين ممتدين، لعالم عظيم، هو عالم المتنبي، بل هو نفسه العظيمة، وقد اتخذ لها
من ذلك العالم رمزاً وتجسيداً.

وترك الدوي في الدنيا يدل على سعتها وعظمتها، وامتدادها غير المنتهي من
خلال الدوي الذي يتردد صدها ويتكرر، فتزداد الأبعاد أبعاداً، والآماد آماداً.

وإذا كانت الدنيا مكاناً، فإن إحداث الدوي فيها هو فعل زمني، وبذلك
يكتسب المكان بعداً زمالياً، فيتحد المكان والزمان، ليكونا معاً عالماً واسعاً ممتداً،
لا ينتهي، هو عالم عظيم، لنفس عظيمة.

ولا بدّ لذلك الدويّ أيضاً من أن يكون عظيماً، كي يملأ الدنيا، وإلا فلن يملأها، وبذلك يزداد ذلك العالم عظمة على عظمة.

وحين يذكر المرء أن المقصود بذلك الدوي ليس محض الصوت، وإنما المقصود به الشعر، عندئذ تزداد العظمة في ذلك العالم عظمة، وتتألق شعراً .

وهكذا يضاف عنصر آخر جديد، يملأ الآماد والأبعاد، وهو عنصر عظيم أيضاً، ذو آماد لا تحدد، وأبعاد لا تنتهي، هو شعره العظيم الصادر عن نفسه العظيمة. ويؤكد ذلك كله قوله : (ص ١٢٣) :

أنا صخرة الوادي إذا ما زُوجِمْتُ وإذا نطقْتُ فإنني الجسوزاءُ
فهو في رسوخه وثباته صخرة عنيدة، وهو في شعره صوت عال، وهو بذلك يرسم ثانية خطين ممتدين، أحدهما يمتد أفقياً على طول الوادي ليملأ الأرض، والآخر يرتفع عامودياً ليبلغ السماء، فيتكامل بذلك بعدان، الامتداد والارتفاع، الأرض والسماء، المكان والزمان، ليكون الاتساع والفخامة والعظمة.

وحال شعره كحاله، عظمة وترحالا، فهو يملأ الخافقين، بل يتجاوزهما إلى آفاق لا تحدد، مخزقاً الحصون والحدود، ليصنع عالماً لا ينتهي، هو عالم شعره العظيم. يقول عن شعره (ص ٥٠٧ - ٥٠٨) :

فشرقٌ حتى ليس للشرقِ مشرقٌ وغربٌ حتى ليس للغرب مغربٌ
إذا قلتسه لم يمتنع من وصوله جدارٌ معلّى أو خِباءٌ مطنّبٌ

- ٣ -

إن عالم المتنبي عالم واسع، وآماده الزمانية وأبعاده المكانية لا تحدد، هي أبعاد العزيمة وآماد النفس العظيمة، وليست مسافات مكان أرضي، ولا مقاييس زمان ميقاتي، إنما هي أبعاد القوة والعظمة والإبداع، وإنما هي آماد الطموح والإرادة والعزيمة، وما المكان أو الزمان إلا رمز وتجسيد.

ولذلك، ليس غريباً أن يختار المتنبي من العالم الواسع مكاناً صغيراً محدوداً جداً، هو ظهر الجواد، لا لأنه مكان في الواقع، ولكن لأنه آلة حركة قوية تتيح له الانعتاق من المكان المحدود للانطلاق في رحاب أبعاد لا تحدد .

وليس غريباً أيضاً أن يختار من الأزمان كلها حيزاً محدوداً يجسده، وهو الكتاب، لا لأنه محدود، ولكن لأنه يضم معارف الأجيال، وخبرات الشعوب، وتجارب الأحقاب، وبذلك يتيح له إمكان التحرر من اللحظة الراهنة، لينطلق في آماذ الزمان غير المحدود.

وهنا تنجلي روعة البيت الذي يقول فيه (ص ٥١٧) :

أعزّ مكان في الدنى سرج سابح وخير جليس في الزمان كتاب
والبيت يرسم كآيات أخرى كثيرة بعدين متعانقين، أحدهما يمثل المكان والآخر يمثل الزمان، ليصنعا معاً العالم الواسع العظيم الذي يشغله المتنبي مثلاً يشغله شعره.

ومثله تماماً في رسم بعدي الزمان والمكان البيت الشهير الذي يقول فيه : (ص ٣٤٣):

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم
ومما لاشك فيه أن العناصر المذكورة في البيتين من كتاب وخيل وما إليهما، ليست عناصر عزلة وهزيمة وانحباس، وإنما هي أدوات حركة وانتقال، ووسائل فعل مجيد، يؤكد عظمة النفس.

ولقد جاء قول الناس في المتنبي بعدئذ موافقاً لمنطوق البيتين، ألا إنه قولهم عنه: " مالى الدنيا وشاغل الناس " .

والمتنبي يؤكد شغله عنصري المكان والزمان، والطول والعرض، والامتداد والارتفاع، في بيتين تالين للبيت السابق، من القصيدة نفسها يقول فيهما، (ص ٣٤٣ - ٣٤٤):

صحبت في القلوات الوحش منفرداً حتى تعجب مني الغور والأكم
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهزم
وهي القصيدة الشهيرة التي أنشدها في حضرة سيف الدولة، فقال فيها (ص ٣٤٣) :

سيعلم الجمع لمن ضمّ مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدم

ونفس المتنبى العظيمة أصيلة في عظمتها، العظمة فيها راسخة لا تتزعزع.
يؤكد ذلك أن المتنبى في أشد حالات الحزن والقهر والضييق يظل وفيّاً
لعظمته، إذ تموت جدته لأمه، فيفجع بها، ويحزن، ولكن لا تسد عليه الدنيا، ويظل
عالمه واسعاً، بعيد الآماد، واسع الأبعاد، ويظل مندفعاً وراء مرامه الذي لا يحد،
يجوب الآفاق، ولذلك لم يكن غريباً أن يفخر بنفسه، وهو يرثي جدته لأمه، بل لعل
أعظم فخر له بنفسه، ولعل أجمل تصوير لعالمه العظيم ونفسه العظيمة، كان في
تضاعيف رثائه جدته لأمه، حيث يقول (ص ١٧٧ - ١٧٩):

وما انسدت الدنيا عليّ لضيقيها	ولكن طرفاً لا أراك به أعمى
ولو لم تكوني بنتاً أكرم والدي	لكان أباك الضخم كوثك لي أمّا
تغرب لا مستعظماً غير نفسه	ولا قابلاً إلا لخالقه حكماً
ولا سالكاً إلا فؤاد عجاجة	ولا واجداً إلا لمكرمة طعماً
يقولون لي : ما أنت في كل بلدة ؟	وما تبغي ؟ ما أبتغي جلّ أن يُسمى
إذا فلّ عزمي عن مدى خوف بعده	فأبعد شيء ممكن لم يجد عزمًا
واني لمن قوم كأن نفوسهم	بها أنف أن تسكن اللحم والعظمًا

ولعله من الظلم للمتنبى تفسير ذلك المطمح العظيم الذي لا تحد أبعاده
بالسعي إلى الإمارة، أو الرغبة في تولي حكم بلدة، وإن كان المطمح العظيم لا ينفي
مثل هذه الرغبة أو ذلك السعي، إذ يظل طموحه أعظم، وتظل آماده وأبعاده أوسع
من الولاية، وأكبر من الحكم، ولا يضير النفس العظيمة أن تكون الإمارة جزءاً من
طموحها، ولو كان طموح المتنبى محصوراً في الولاية أو متوقفاً عندها لما أقام عند
سيف الدولة نحواً من عشر سنوات، ولكان - لو أراد - خرج على سيف الدولة
وألّب عليه الجيش، واستعان بالقبائل التي كانت تناصبه العداء، وتشن عليه
الغارات.

وبالعظمة نفسها، بما فيها من آماذ وأبعاد لا تحصى، يمكن تفسير المديح في شعر المتنبي، وما إليه من رثاء وغزل وهجاء.

إن نفس المتنبي العظيمة تبحث عن العظمة في العالم، فتعشقها، لا تستمد منها عظمتها، ولكن لتضفي عليها من عظمتها، ولذلك يصنع المتنبي لنفس العظيمة التي هي مثل نفسه عالماً عظيماً مثل عالمه .

فهو يرسم لسيف الدولة عالماً يعلو إلى النجوم، ويعظم كالجبال، ويمتد شمالاً ويمتد يمينا، فإذا الصورة واسعة طويلاً وعرضاً وعمقاً وارتفاعاً، هي بسعة الكون كله، وهي بعظمة النفس، نفس كل من المادح والمدوح.

يقول المتنبي في سيف الدولة (ص ٤٣٢ - ٤٣٦):

هكذا هكذا وإلا فلا لا	ذي المعالي، فليعلون من تعالي
وعزُّ يفلقل الأجيالا	شرف ينطخ النجوم بروقيه
الدولة ابنُ السيوف أعظم حالا	حال أعدائنا عظيم وسيف
أنه صار عند بحرك آلا	وهم البحر ذو الغوارب إلا
أبصرت أذرع القنا أميالا	وإذا حاولت طعانتك خيل
فتولوا وفي الشمال شمالا	بسط الرعب في اليمين يمينا
زوالا وللمسراد انتقالا	والعيان الجلي يحدث للظن
ض ومرجاة أن يصيد الهللا	مالن ينصب الحبال في الأر

ومثل هذا الشعر العظيم لا يمكن أن يفسر على أنه مبالغة، إنما هو شعر عظيم لشاعر عظيم، نفسه تملأ الكون كله، وتمتلئ به، ولذلك تحمل رؤيته للأشياء من حوله رؤية كونية واسعة، تملأ الخافقين امتداداً، وتبلغ السماء علواً.

إن الشاعر شغوف بالآماذ والأبعاد، فهي تسكن روحه، ويمتد فيها حسه ووجدانه، ويتأكد هذا في جعله الرماح نفسها طويلة تمتد كي تبلغ أهداف المدوح البعيدة، كما يتأكد في تصويره همة المدوح التي يجعلها أبعد من زحل علواً، حتى إن زحل بالنسبة إلى همته كالتراب بالنسبة إلى زحل نفسه، فهل بعد ذلك العلو من علو؟ إنه الطموح إلى ما لا يحصى.

يقول في مدح سيف الدولة (ص ٢٨١ - ٢٨٢) :

مثلُ الأميرِ بغىَ أمراً فقربَه طولُ الرماحِ وأيدي الخيلِ والإبلِ
وعزيمةٌ بعثتُها همّةٌ ، زُحِلَ من تحتها بمكانِ التُّربِ من زُحِلِ
ومثلما اتخذ الشاعر نفسه من ظهر جواده خير مكان له، يسعى به إلى المجد،
كذلك فعل ممدوحه، ومثلما ملأ الشاعر الدنيا وشغل الناس، كذلك مدّ الممدوح
مداه، فإذا كل بعيد دان له، وإذا عزته تبلغ الآفاق، يقول أيضاً في مدح سيف
الدولة (ص ٤٣٩ - ٤٤٠) :

وسعى، فقصر عن مداه في العلى أهلُ الزمانِ وأهلُ كلِّ زمانِ
تخذوا المجالسَ في البيوتِ وعنده أن السروجَ مجالسُ الفتيانِ
في جحفلٍ سترَ العيونَ غباره فكأنما يُصرونَ بالآذانِ
يرمي بها البلدَ البعيدَ مظفراً كلُّ البعيدِ له قريبٌ دانِ
فكانَ أرجلُها بترَبّةٍ منبج يطرخنَ أيديها بحصنِ الرّانِ
وتظهر المسافات والأبعاد طوع بنان الشاعر، يصرفها كما يشاء، يمدّها أو
يقصرها، وفق غرضه، منطلقاً في الحالات كلها من رؤية كونية، ممتدة الأبعاد، بعيدة
الآماد، زماناً ومكاناً.

فالأعداء على سبيل المثال يرون عظمة الممدوح، فتضعف أمامه عزيمتهم،
ويرون أبعاده الممتدة، فتقصر دونه رماحهم، أما جيشهم الطويل العريض الممتد،
فما هو إلا لقمة سائغة . يقول في مدح سيف الدولة ، وهو يذكر أعداءه الروم : (ص ٣٧٣) :

فلما راوه وحده قبلَ جيشه ذرّوا أن كلَّ العالمين فضولُ
وأن رماح الخطّ عنه قصيرة وأن حديد الهند عنه كليلُ
أغرّكم طولُ الجيوش وعرضُها عليّ شروبٌ للجيوشِ أكلُ
ويؤكد أصالة رؤية المتنبي الواسعة، ونفسه العظيمة، تصويره جيش الأعداء،
فهو جيش عظيم، يمتد عرضاً، فيملأ الأرض، مشرقها والمغرب، ويعلو ضجيجُه،

فيبلغ الجوزاء، وهو بهذا التصوير يكرر صورة طالما رسمها ببعديها الأفقي والشافولي.

يقول مخاطباً سيف الدولة واصفاً جيش الروم : (ص ٤٠٣)

أَتَوَكَّ بِجُرُونِ الْحَدِيدِ كَأَنَّمَا سَرَوْا بِجِيَادِ مَا هُنَّ قَوَائِمُ
خَيْسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الْجُوزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ
كما يؤكد أصالة رؤيته الواسعة، ونفسه العظيمة، وانشغاله الدائم بالأبعاد والآماد وصفه الأسد الذي صاده بدر بن عمار، حيث يقول (ص ١٤٧ - ١٤٨) :

وَرَدَّ إِذَا وَرَدَ الْبَحِيرَةُ شَارِباً وَرَدَ الْفِرَاتَ زَنْبِيرُهُ وَالنَّيْلَا
يَطَا الشَّرَى مَرْفَقاً مِنْ تَيْهِهِ فَكَأَنَّهُ آسٌ يَجْسُ عَلِيلاً
ما زال يجمع نفسه في زوره حَتَّى حَسِبْتَ الْعَرْضَ مِنْهُ طَوِلاً
والشاعر لا يكتفي بتغيير المسافات والأبعاد، بل إنه ليغير في الأزمان، دليلاً

على نفس عظيمة، وعزم قوي، يقول في مدح بدر بن عمار (ص ١٥٣) :

أَمْضَى إِرَادَتَهُ فَسَوْفَ لَهُ قَدْ وَاسْتَقْرَبَ الْأَقْصَى فَثَمَّ لَهُ هُنَا
فالمستقبل من الأفعال عند الممدوح أصبح ماضياً، والبعيد من المواقع أصبح مائلاً، ومرجع هذا التغيير في الأزمان والمواقع إلى إرادة عظيمة.

والأمر لا يتعلق بمقدرة لغوية، أو تلاعب لفظي، إنما يتعلق بنفس عظيمة، تقدر على تطويع اللغة، مثلما تقدر على تطويع الزمان والمكان، فاللغة هنا رمز وتجسيد، لما وراءها من قدرة وعظمة.

وكذلك الأبعاد والآماد، والأزمان والمواضع، في امتدادها، ماهي إلا تمثيل لأفكار، وتجسيد لمعان، ورموز لحالات.

ومن ذلك حلب نفسها، فهي بالنسبة إلى المتنبي رمز للآماد والأبعاد التي لا تحدد، والمقصد الذي لا ينال، فهي دائماً قصده، لا يشغله عنها غياب أو بقاء، ولا يلهيه عنها روض، فهي قصده، ولا يشغل عنها بما هو محدود أو مؤقت أو عارض، لأنها تحوي رجلاً تمثلت فيه النفس العظيمة، نفس سيف الدولة .

ويؤكد ذلك وفاؤه لسيف الدولة، إذ يمدحه وهو بعيد عنه في الكوفة، ويظل يرى فيه الرجل الذي يملأ الآماد والأبعاد، ويشغل الزمان والمكان. يقول في حلب وفي سيف الدولة وهو بعيد عنهما في الكوفة (٤٥٨ - ٤٦٠) :

كلما رحبت بنا الروضُ قلنا	حلبُ قصدنا وأنتِ السبيلُ
فيك مرعى جيادنا والمطايا	والتي وجفنا إليها والذميلُ
والمُسَمَّونَ بالأمير كثيرُ	والأميرُ الذي بها المأمولُ
الذي زلتُ عنه شرقاً وغرباً	ولدهاء مقسابلي مايزولُ
ومعي أينما سلكتُ كاني	كلُّ وجهٍ له بوجهي كفيلُ
ليس إلاك يا عليُّ همام	سيفه دون عرضه مسلولُ
كيف لاتأمنُ العراقُ ومصرُ	وسراياك دونها والخيسولُ
لو تحرّفتَ عن طريق الأعداي	ربط السدرُ خيلهم والنخيلُ
أنتَ طول الحياة للروم غازٍ	فمتى الوعدُ أن يكون القُقولُ؟

فالمتنبى بعيد في كل مدائحه رسم الخطوط الأساسية التي تملأ الزمان والمكان، طولاً وعرضاً وعلواً، مما يدل على صدوره في ذلك كله عن نفسه التي ترى الكون العظيم، فلا تشغل إلا بما هو عظيم.

- ٦ -

ويؤكد رؤية المتنبى الكونية المنطلقة من نفس عظيمة، لتملأ الدنيا كلها، كما يؤكد أصالة تلك الرؤية، غزله، وراثؤه.

فهو يتغزل، فيمنح الحبيب أبعاداً لاتحد، وآماداً لاتوصف، فيقول: (ص ٩٢):

هَامَ الْفَوَاذُ بِأَعْرَابِيَّةٍ سَكَنْتْ	بَيْتاً مِنَ الْقَلْبِ لَمْ تَمُدْ لَهُ طَبَا
بِيضَاءَ تُطْمِعُ فِي مَا تَحْتَ حُلَّتَيْهَا	وَعَزَّ ذَلِكَ مَطْلُوباً إِذَا طَلَبَا
كَأَنَّهَا الشَّمْسُ يُعْيِي كَفَّ قَابِضِهِ	شَعَاعُهَا ، وَيَرَاهُ الطَّرْفُ مَقْرَبَا

فالبيت الذي تسكنه الحبيبة في قلب الشاعر أكبر من أن يشد بالحبال، لأنه أعظم من أن يقاس أو يحُد، والحبيبة أعظم من أن تنال، لأنها في مكانتها كالشمس، ويبدو شعاعها قريباً، ولكن الكف تعجز عن الإمساك به.

ويرثي والده سيف الدولة، فينطلق في رثائها من نفسه العظيمة، ليملاً الكون كله مجداً وعظمة، وهو يرثيها، فيقول (ص ٢٧١) :

رواقُ العزِّ فوقك مسيطرٌ وملكُ عليّ ابنك في كمال

ثم يرثي أخت سيف الدولة، فيجعلها محجة تحت الثرى، بعيدة كل البعد عن
الأعين، ليس عن أعين البشر فحسب، بل عن أعين الشهب، راسماً بذلك بعداً
لا يُحَدّ.

يقول في رثائها (ص ٤٦٤) :

قد كان كل حجاب دون رؤيتها
فما قنعت لها يا أرض بالحجب
ولا رأيت عيون الإنس تدركها
فهل حسدت عليها أعين الشهب؟
وهي أيضاً رؤية كونية، تشغل ما بين الأرض والسماء، وما تحت الثرى وما
فوق الجوزاء، مؤكدة امتداد الأبعاد لديه إلى ما لا يحده.

- Y -

وليس غريباً بعد ذلك أن يهجو كافوراً، فيكون هجاؤه له أيضاً ذا رؤية
كونية، تمتلك أبعاداً وآماداً لاتحد، ويؤكد ذلك قوله مخاطباً سيف الدولة (ص
٤٦٠) :

من عبيدي، إن عشت، لي ألف كافو رولي من نذاك ريف وليل

فَهُوَ يَسْخَرُ مِنْ كَافُورٍ، فِيمَدَّ آلافاً مِنْ أَمْثَالِهِ، يَمْلَأُ بِهِمُ الْحَافِقِينَ، لِيَجْعَلَهُمْ
جَمِيعاً عَبِيداً لَهُ، غَيْرَ مُتَخَلِّ عَنْ رُؤْيَيْهِ الْبَعِيدَةِ الْمَدَى.

وهو لا يكفي بذلك، بل يجعل من كالفور مركزاً للسخرية، ويجعل الباقيات
يأتين من كل صوب وحذب، ليضحكن منه، راسماً بذلك أيضاً صورة ممتدة الأبعاد،
حيث يقول في هجائه (ص ٥٤٣) :

ومثلك يُؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربات الحداد البواكيا

- ٨ -

وثمة سؤال قد يطرح، وهو: إذا كانت نفس المتنبي عظيمة، وإذا كانت تبحث عن العظيم كي تعشقه وتمدحه، فكيف يمدح المتنبي كافوراً؟
في الواقع لم يكن كافوراً^(٣) على قدر قليل من العظمة، بل كان عظيماً حقيقة، فقد ولي حكم مصر، وصياً على ولد مالكة، وهو عبد مملوك، ولكنه استطاع أن يستخلص حكم مصر لنفسه، وأن يؤلف من حوله القلوب، ويجمع الأدباء والشعراء والفقهاء، وقد هزم الحمدانيين قرب دمشق، وضم إليه حكم الشام والحجاز، وهادن الفاطميين في المغرب، ونال من الخليفة العباسي الاعتراف والياً على مصر، ودعي له على المنابر في مصر والشام والحجاز، ودام حكمه لمصر نحواً من ثلاثة وعشرين عاماً، وحسبه أنه حاكم قطر له مكانة وأهمية، تضارع بلاد الشام.

ولا ينسى المرء أن المتنبي كان يضيفي من شخصه على شخص ممدوحه، ويمنحه من عظمته، ولا يستمد منه العظمة، ويؤكد ذلك أنه كان في الحالات كلها، سواء مدح كافوراً أو سيف الدولة، كان يرسم لممدوحه من الآماد والأبعاد، طولاً وعرضاً، وسمواً وارتفاعاً، مثلما كان هو يرسم لنفسه، مما يدل على أنه كان يصدر في مديحه عن نفسه لاعتن ممدوحه.

ويتضح ذلك في مدحه كافوراً، ومن ذلك قوله فيه: (ص ٤٨٣):

يدبّر الملك من مصر إلى عدن	إلى العراق فأرض الروم فالنوب
إذا أتنها الريح النكب من بلد	فما تهبُّ بها إلى بئر تيب
ولا تجاوزها شمس إذا أشرقَتْ	إلا ومنه لها إذن بتغريب

ولقد مدح المتنبي كافوراً خاصة لا بما يخص كافوراً، إنما مدحه بما في نفسه هو من عظمة، تتجلى في أبعاد وآماد تملأ الكون، مما يدل على أنه كان ينطلق من نفسه لا من نفس كافور.

ولذلك، ليس غريباً أن يفخر المتنبي بنفسه وهو يمدح أو يرثي، بل الغريب ألا يفعل، لأنه يصدر عن نفسه حين يمدح، ومن حقه أن يشيد بتلك النفس، وأن يفخر بها، لأنها هي التي تضيف على الممدوح عظمته، ومن حقه أيضاً أن يفخر بنفسه، كي يحفظ لها توازنها، فلا تبدو أقل عظمة أمام عظمة ممدوحه.

ولعل أجمل الأشكال التي امتزج فيها الفخر بالمدح، قصيدته في مديح علي بن إبراهيم التنوخي، وهي مثال ممتاز لامتداد الأبعاد واتساع الآماد، وفيها يقول (ص ٧٩ - ٨٢) :

أحاذ أم سدداس في أحساد	ليلتنا المنوطنة بالتبادي
زعيم للقنا الخطي عزمي	بسفك دم الخواضر والبوادي
متى ما ازددت من بعد التاهي	فقد وقع انتقاصي في ازديادي
أرضي أن أعيش ولا أكافي	على مال الأمير من الأيادي
جزى الله المسير إليه خيراً	وإن ترك المطايا كالمزاد
ألم ينك بيننا بلد بعيد	فصير طوله عرض النجاد
وأبعد بعدنا بعد التداني	وقرب قربنا قرب البعاد
فلما جئته أعلى محلي	وأجلسني على السبع الشداد
وإني عنك بعد غد لغاد	وقلي عن فئائك غير غاد
محبك حيثما اتجهت ركابي	وضيفك حيث كنت من البلاد

فليل الشاعر يطول ويمتد في الزمان حتى كأنه معلق بيوم القيامة، ويمتد عزمه في المكان ليشمل الخواضر والبوادي، ولقد كان بينه وبين الممدوح بلد بعيد، ولكن أدناه قرب اللقاء، حتى إذا مالقيه كرمه، فجعل مقعده فوق السماوات السبع. والشاعر في الحقيقة هو الذي يكرم نفسه ويعظمها، ويجعل لها تلك المكانة التي تسمو على مكانة الممدوح نفسه، فإذا هو لا يترك له شيئاً، بل يفخر عليه.

إن عالم المتنبي عالم خاص متميز، يجب ألا يقاس بمعايير الواقع، والحياة اليومية، ويجب ألا يحكم عليه بالانطلاق من مفهوم الواقعية ولا سيما في بعض معانيها المباشرة، إن عالم المتنبي يحتاج إلى مفاهيم ومعايير خاصة به، تنطلق من خصوصيته،

بوصفه عالماً متميزاً ، يتجاوز الواقع إلى ماوراءه، ويخترق المؤلف إلى ماهو غير
مألوف، ويتخطى المقيس إلى ماهو غير مقيس. إن عالم المتنبي هو عالم المثال والحلم
والطموح، هو عالم النفس العظيمة، ومن الظلم له أو الإجحاف به أن يحاكم وفق
معايير الحياة العادية، ومنطق الواقع اليومي.

وضمن هذا العالم الخاص الذي يتم به تجاوز العالم المؤلف، يتم قبول ذلك
الفخر، مثلما يتم قبول ذلك المديح لكافور أو سواه، لأن الأمر لا يتعلق في الحقيقة
لابمدح ولا فخر، إنما يتعلق بنفس عظيمة، تحسّ عظمة الكون وتشغل به، ولعل
أبرز مايشغلها فيه هو الزمان والمكان، لأنهما العنصران الفاعلان في حياة الإنسان،
وإذا كان معظم الناس يخضعون لهذين العنصرين، فإن المتنبي واحد من أولئك القلة
العابرة الذين لا يخضعون لهما، بل يدخلون معهما في تحدّ وصراع.

- ٩ -

إن لدى المتنبي حسّاً مرهفاً بالمكان، ووعياً حاداً بالزمان، وهو يعاني منهما
كليهما، ويتحدّاهما معاً، ولا يخضع لهما، وطموحه أكبر من أن يحده زمان أو
مكان، وطموحه أيضاً أن يشغل الزمان والمكان معاً.

فالمتنبي يسعى وراء غايته، ولا يكاد يصلها، لأنها بعيدة، فهو يحسّ أن مكان
إبله في الصحراء، هو نفسه لا يكاد يتغير على الرغم من أن الإبل تسير، وكأن
مكانها في الصحراء هو مكانه هو نفسه على ظهر الإبل، لا يتغير. يقول في ذلك :

(١٩٦) :

وخرق مكان العيس منه مكاننا من العيس فيه واسط الكور والظهر
وهذا يدل على إحساس المتنبي برحابة المكان وضيقه نفساً ببطء الحركة
ورغبته في الانتقال والوصول السريع إلى هدفه.

ولكن هذا الهدف في الواقع كبير من الصعب الوصول إليه، ولذلك يحس
أيضاً بأن الأرض كأنها كرة، يدور حولها ولا نهاية لها، كما يحس بأن الأرض تسافر
معه، فكأنه لا يغادر موضعه. يقول في ذلك واصفاً إبله وهي تقطع القفر : (١٩٦) :

يَخِذْنَ بنا في جَوْرِهِ وَكَأَنَّا على كرة أو أرضه معنا سَفَرُ

ولئن دلَّ ذلك على شيء، فهو يدلُّ على إحساس المتنبي المرهف بالمكان،
وضيقه به نفساً، ورغبته في التغلب على رحابته، والوصول إلى هدفه الصعب.
والمتنبي يعي الزمان، ويدرك أنه لا يواتيه بما يود، بل إنه لا يساعده على تحقيق
طموحه. يقول (ص ٥٤١) :

الدهر يعجب من حملي نوائبه وصبر نفسي على أحداثه الحطم
وقت يضيع وعمر ليت مدته في غير أمته من سالف الأمم
أتى الزمان بنوه في شببته فسرههم وأتيناها على الهرم
وهو يرى في الزمن عدواً شرساً، يقول : (ص ١٩٤) :

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيداً وما قولي كذا ومعني الصبر
ولكنه على الرغم من ذلك يظل طموحاً بعيد الطموح، فهو يريد أن يبلغ من
زمنه ما لم يبلغه الزمن نفسه، يقول : (ص ٥٠٨) :

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
وهو لا يقبل من الزمن عطاءه، إنما يريد أن يأخذ منه هو ما يشاء باختياره،
يقول : (ص ٥٦٧) :

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه وأراد لي فأردت أن أتخيراً
وهذا يدل على وعيه لذاته، ورغبته في امتلاكه حرية، كما يدل على أنه في
نفسه أعظم من الزمن.

ولذلك كان المتنبي حريصاً على ساعات عمره، فهو يريد أن يملأها كلها عزة
ومجداً، ويأبى أن تمرَّ به ساعة من غير أن يزداد فيها عزة، يقول (ص ١٧٩) :

فلا عبرت بي ساعة لا تعزني ولا صحبتني مهجة تقبل الضيما
ولذلك كانت أفعاله كلها في سبيل المجد، كبيرها وصغيرها، قليلها وكثيرها،
فهو جادٌ فيها كلها، وحسبه هذا، سواء فاز ببغيته أم لم يفز، يقول :

(ص ٢٠٤) :

أقل فعالي بلة أكثره مجد وذا الجدة فيه نلت أم لم أتل جدُّ

إن الإحساس الحاد بالمكان والوعي الشديد بالزمان، والشعور بأنهما لا يساعدان على تحقيق الطموح الكبير، كل ذلك يفجر في النفس صراعاً حاداً ، وألماً شديداً .

ولذلك قال المتنبي (ص ٢٦٧) :

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت فسي مرادها الأجسام

ويقول أيضاً (ص ١٧٩) :

وإنني لمن قوم كأن نفوسهم بها ألف أن تسكن اللحم والعظما
هذا كله يؤكد أن المتنبي يملك نفساً عظيمة، ذلك لأن الإنسان البسيط العادي لا يعاني من مشكلة الزمان ولا من ضيق المكان، بل يرضى بما هو قليل، ولا يحسّ بمرور الزمن، إنما العظيم، صاحب الطموح الكبير، والنفس العظيمة، هو من يحسّ بمشكلة الزمان والمكان.

ولذلك كان المتنبي ينتصر على ضيق الزمان العادي وتفاهة المكان المحسوس برسم آفاق بعيدة لزمان لا ينتهي ومكان لا يحد، هما غير الزمان المعروف أو المكان المألوف، هما زمان العزة والقوة، ومكان المجد والطموح، وهما من غير شك الأسمى والأبعد والأبقى.

ولذلك كله كانت نفس المتنبي العظيمة تصنع ذلك العالم الواسع الآماد الممتد الأبعاد كي تستعوض به عن الواقع، هي نفس تصنع عالماً من مثال، لامن واقع، ومن التجني على ذلك العالم أن يقاس بما هو مألوف في الواقع، ومن الظلم لتلك النفس العظيمة أن توزن بما معروف لدى العامة من موازين الحياة العادية.

- ١٠ -

إن تلك الآماد البعاد والآفاق الرحاب لا يمكن أن تفسّر بالمبالغة أو الإحالة، ولا بالصنعة اللفظية أو بلاغة القول، كما لا يمكن أن تفسر بالرغبة في النوال أو التعويض عن نقص وضعف حال.

إن تلك الآماد والأبعاد تدل على نفس عظيمة، رأت الكون العظيم، فوعته، وانطلقت من عظمتها، لتجول في رحاب الكون العظيم، حرة أبية، مترفعة عن الصغائر العارضة، متطلعة إلى كل ماهو عظيم، تعشقه، وتتغنى به، لتؤكد عظمتها .
إن تلك الآماد والأبعاد في امتدادها اللانهائي، في الزمان والمكان، هي بناء أصيل في رؤية راسخة، تتجلى في الحالات كلها، من سعادة أو شقاء، فرح أو حزن، مع الذات أو مع الآخر، مما يدل على أنها تشكيل ثابت في بنية تلك النفس العظيمة.

ولكن ما مصدر تلك الرؤية ؟ ما مرجعها ؟ ما العامل المكون لها ؟ أهو نشأة رفيعة أم وضعية ؟ أهو ثقافة عربية أم ثقافة وافدة ؟ أهو روح فرد متميز أم روح مجتمع متميز ؟

مما لاشك فيه أنه من الصعب ترجيح عامل على عامل، ولا سيما فيما يخص النفس الإنسانية، ولذلك تبدو هناك دائماً عوامل كثيرة.

ولعل من أبرز العوامل على خلق هذه النفس العظيمة هو روح العصر، فالمتنبي سليل حضارة عربية إسلامية، امتدت من الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً، وضمت أمماً وشعوباً، وورثت حضارات، واستطاعت أن تمثلها، وأن تضيف إليها، وأن تبدع فيها، فهي حضارة أنتجت علوماً جديدة مبتكرة، كالنحو والبلاغة، وهي جميعاً علوم عربية بحتة، نشأت في رحاب الإسلام، ولخدمة القرآن الكريم، وفهمه، ثم استقلت، وأصبحت علوماً لها أصولها ونظامها المعرفي، بالإضافة إلى علوم دينية أخرى، كالفقه والتشريع والتفسير، وعلم الحديث.

والمتنبي يعني ذلك كله، ويدركه، ويدرك أنه سليل أبي تمام والبحتري وابن الرومي والجاحظ وأبي نواس وبشار بن برد والأخطل وحسان بن ثابت وامرئ القيس .

ويدرك أيضاً أن الخلافة العباسية تدير من بغداد العاصمة أمور الملك في أصقاع تمتد من الصين إلى الأندلس، ولئن كانت هنالك ممالك وولايات ودويلات، تتناحر، فهو يدرك أنها جميعاً ذات روح واحدة هي الروح العربية.

كما يدرك ماتتعرض له البلاد من أخطار الروم، ويرى بعينه صمود سيف الدولة أمامهم، وصدده غزواتهم، وانتصاره عليهم في كثير منها .

وإذن فهناك الوعي بالعصر، والشعور بروحه، وطبيعته، وهذا يولد الثقة بالنفس، والإحساس بالقوة، والشعور بالعظمة.

ويضاف إلى ذلك، روح الفرد نفسه بما تملك من موهبة وقوة وحماسة، وقد ظهرت هذه الروح واضحة في قوتها وعظمتها وامتدادها وشموها الكون كله، وسعيها إلى ملته عزة وعظمة وإبداعاً.

وثمة عامل أساسي في هذا كله، هو موقف القرآن الكريم من الإنسان، فثمة آيات كثيرة، تصور عظمة الكون، ورحابة آماده، وشساعة أبعاده، وهي آيات ترسم له آفاقاً، تمتد طويلاً وعرضاً، وتسمو ارتفاعاً، ثم تضع الإنسان أمام عظمة هذا الكون، لاليعيق فيه ويقلق ويتشتت، وإنما ليتفكر فيه ويتأمل، ويحس بعظمته هو نفسه إزاء عظمة هذا الكون، وهي آيات تمنحه الحرية، وتحمله المسؤولية، وتؤكد له أن لا سلطان لأحد عليه، وأنه ليس مسؤولاً أمام أحد، سوى خالقه، وهذا يمنحه حرية أوسع، ويكسبه قوة أكبر، ويشعره بعظمته.

والآيات التي تعبر عن مثل هذا الموقف كثيرة، ومثلها الآيات التي ترسم آماداً شاسعة للكون وأبعاداً رحبة.

منها قوله تعالى: ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت، فذكر إنما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر، إلا من تولى وكفر، فيعذبه الله العذاب الأكبر، إن إلينا إيابهم، ثم إن علينا حسابهم﴾ (سورة الغاشية ٨٨ الآيات ١٧ - ٢٦).

فالآيات الكريمة ترسم عالماً واسعاً فسيحاً، وحب الآفاق، تمتد الأبعاد، طويلاً وعرضاً وارتفاعاً، وتضيف إليه الحياة المتحركة الواصلة بين هذه الأبعاد كلها والمتمثلة في الإبل، أعظم كائن حي في الصحراء بعد الإنسان. ثم تضيف الآيات الكريمة ما هو أعظم من ذلك كله، إذ تؤكد حرية الإنسان، وأن ليس هناك من قوة

تقهره أو تجبره، سوى قوة واحدة، إليها مرجعه وعليها حسابه، هي قوة مطلقة، هي قوة خالقه، التي لا قوة سواها فوق الإنسان، مما يؤكد حرية وقوته وعظمته.

ومثلها في بناء كون عظيم، وتصوير إنسان عظيم، مسؤول عن حرية وعظمته، ولكن مآله إلى الله، ليحاسبه، آيات كثيرة. منها قوله تعالى: ﴿ألم نجعل الأرض مهاداً، والجبال أوتاداً، وخلقناكم أزواجاً، وجعلنا نومكم سباتاً، وجعلنا الليل لباساً، وجعلنا النهار معاشاً، وبنينا فوقكم سبْعاً شداداً، وجعلنا سراجاً وهاجاً، وأنزلنا من المعصرات ماء ثجاجاً، لنخرج به حَباً ونباتاً، وجنات ألقافاً، إن يوم الفصل كان ميقاتاً، يوم ينفخ في الصور فتأتون أفواجا﴾ (سورة النبا ٧٨ الآيات ٦ - ١٨).

ومنها الآيات الكريمة: ﴿أأنتم أشدُّ خلقاً أم السماء بناها، رفع سمكها فسواها، وأغطش ليلها وأخرج ضحاها، والأرض بعد ذلك دحاه، أخرج منها ماءها ومرعاها، والجبال أرساها، متاعاً لكم ولأنعامكم، فإذا جاءت الطامة الكبرى، يوم يتذكر الإنسان ما سعى﴾ (النازعات ٧٩ الآيات ٢٧ - ٣٥). وهي جميعاً آيات كريمة، ترسم آفاقاً واسعة للكون، وتصور أبعاده الممتدة، وتجعل فيه الإنسان حراً، متحملاً لمسؤولية حرية، وليس ثمة قوة أخرى سواه، تحاسبه أو تسأله، سوى قوة خالقه، الذي إليه مآله.

وهي آيات تدل على عظمة الكون كما تدل على عظمة الإنسان، ثم تدل على الأعظم وهو خالق الكون والإنسان.

مثل تلك الآيات وسواها كثير، هي روح الإسلام، التي كونت نفس المتنبى العظيمة، هي مارسخ في عمق وجدانه، في داخل مجتمعه الإسلامي، ثم ظهرت بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة كل البعد عن المباشرة، فتجلت في نفس عظيمة، ترى الكون العظيم، فتعشق كل ما هو عظيم.

بل ثمة آيات تدعو الإنسان إلى الهجرة والارتحال والضرب في آفاق الأرض الشاسعة، وعدم الخضوع أو الاستسلام، ولا سيما إذا ما استضعف. منها قوله تعالى: ﴿إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم قالوا: فيم كنتم، قالوا كنا

مستضعفين في الأرض، قالوا : ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها ، فأولئك مأواهم جهنم وساءت مصيراً ﴿ (سورة النساء الآية (٩٧)) .

ومثلها قوله تعالى : ﴿ يا عبادي الذين آمنوا إن أرضي واسعة فإياي فاعبدون، كل نفس ذائقة الموت ثم إلينا ترجعون، الذين آمنوا وعملوا الصالحات لَنُبَوِّئَنَّهُم مِنَ الْجَنَّةِ غُرَفًا تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا نِعَمَ أَجْرَ الْعَامِلِينَ، الَّذِينَ صَبَرُوا وَعَلَىٰ رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ، وَكَأَيُّ مَن دَابَّةٍ لَا تَحْمِلُ رِزْقَهَا، اللَّهُ يَرْزُقُهَا إِيَّاكُمْ، وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ﴾ (سورة العنكبوت الآيات ٥٦ - ٦٠) .

فالمرءى تعالى يملك الإنسان حريته، ويذكره بأرض الله الواسعة، وأن بإمكانه أن يتنقل فيها حيث يشاء ، ليعمل، ويجد رزقه، وحين يتوجه الإنسان إلى الله وحده بالعبادة، يمتلك حريته، ولا يخشى أحداً من خلقه.

وإلى مثل تلك الآيات الكريمة مرجع العظمة في نفس المتنبى، وإليها شعوره بعظمة الكون وسعته، وكأن المتنبى يردّد معاني بعض ما تقدم من آيات حين يقول (ص ١٧٨) :

تغرّب لامستعظماً غير نفسه ولا قابلاً إلا لخالقه حكماً

- ١٠ -

تلك هي رؤية المتنبى العظيمة، هي رؤية فرد عظيم، تنبع من كون عظيم، وتستمد نسغها من حضارة عظيمة، هي حضارة العروبة والإسلام. ولذلك ليس غريباً أن يمتلك المتنبى هذه المكانة العظيمة في تاريخ الأدب العربي، بل في التاريخ العربي، فقد مثل روح الفرد العربي، كما مثل روح الأمة العربية، وتوحدت عنده هذه الروح وتلك، وكان التعبير عن هذا التوحد في بيان عربي مشرق، ولغة مشرقة أقل ما يقال عنها إنها لغة عظيمة لشاعر عظيم.

الحواشي

١- المتنبّي، أبو الطيّب، أحمد بن الحسين، ولد في الكوفة سنة ٣٠٣هـ ارتحل إلى البادية سنة ٣١٢هـ وأقام فيها عامين حيث خالط البدو ثم قدم بغداد أواخر سنة ٣١٦هـ ثم قصد اللاذقية سنة ٣٢١هـ وطاف بالشام ثم استقر به المقام عام ٣٣٧ عند سيف الدولة في حلب إلى أن غادره عام ٣٤٦هـ إلى مصر، حيث مدح كافوراً الإخشيد. ولم يلبث أن غادره عام ٣٥٠هـ إلى بغداد ليملك فيها عاماً ثم يقصد أرجان وشيراز، ويقرر العودة إلى بغداد عام ٣٥٤ ولكن في الطريق من واسط إلى بغداد تعرض له فاتك بن جهل الأسدي فقتله .

ينظر : الخاسني، د. زكي، المتنبّي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. رابعة، ١٩٧١، ص ٢٢ وما بعدها. ومراجع المتنبّي ومصادره كثيرة، ولكن البحث مستقل بمنهجه وزاوية الرؤية .

٢- شواهد المتنبّي الشعرية تمت العودة فيها إلى : اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيّب، دار صادر - دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤.

٣- أبو المسك كافور الإخشيد، ٣١٤ - ٣٥٧هـ، عبد حبشي اشراه الإخشيد عامل مصر، محمد بن طنج، ثم اعتقه، ولما توفي عام ٣٣٤هـ ترك ولدين تحت وصاية كافور، فتولى الحكم، واستمر فيه ثلاثة وعشرين عاماً، إلى وفاته عام ٣٥٧هـ، كان يدني الشعراء ويميزهم، وكان عظيم الحرمة، وله حجاب، زاد ملكه على مولاه الإخشيد، وكان خبيراً بالسياسة فطناً ذكياً، جيد العقل داهية.

ينظر ، حسن، إبراهيم حسن ، تاريخ الإسلام السياسي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.

سابعة ، ١٩٦٥ - ١٩٦٦، الجزء الثالث ص ١٤١.

رسالة الغفران

تعدّ رسالة الغفران (٤٢٢ أو ٤٢٤ هـ) للمعري (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) العمل الأدبيّ الوحيد في اللغة العربية الذي تجرّأ فاستلهم القرآن الكريم، فأنشأ يوحى منه رحلة إلى الجنة والنار.

إن أحداً من الأدباء العرب، سواء في ذلك الشعراء والكتاب، لم يقدم على استلهم أي قصة من قصص الأنبياء، ولا أي صورة من صور الجنة أو النار، لقد كان جهد الأدباء منصباً على الإفادة من لغة القرآن الكريم، وأسلوبه البياني، وتراكيبه النحوية، والوقوف على صورهِ المجازية والبلاغية واستعاراته وكنياته. وما أقدم عليه المعري فيه جرأة، ولكنّ فيه احتراماً للقرآن الكريم وتقديساً وتقديراً، وليس فيه أي شيء من المسّ به البتة. لقد أفاد من البنية العامة للجنة والنار في القرآن الكريم، واستلهمها، وبنى عليها رسالته ليقدم جنة هي جنة الأدباء، وليقدم ناراً هي نار بعض الأدباء.

*

والمعري يرى الجنة والنار من وجهة نظر الأديب الأعمى، الحيس في داره، المحروم من متع الدنيا، سواء في ذلك الطعام أو الشراب أو المرأة أو البصر، فالأدباء العميان في الدنيا مبصرون في الجنة، وبصرهم فيها حديد، والعوران في الدنيا عيونهم في الجنة من أجمل العيون.

إن المعري لا يرى الجنة من وجهة نظر المفتي أو الواعظ الدينيّ أو المرشد الروحي مثلاً، إنما يراها بعيني أديب لغوي شاعر، ويراها بعيني أعمى محروم من الطعام والشراب والمرأة، ويعقل فيلسوف له موقفه الخاص من الحياة.

*

والمعري يسير بيطله ابن القارح في الجنة سيراً هادئاً، فيظهر منذ البدء في الجنة وله فيها أشجار كثيرة، يسير في ظلالها، ليلتقي الشعراء واللغويين ويسألهم ويحاورهم، ويدهش أحدهم إذا لم ينسه هول الحشر ما حفظ من شعر، فيقص عليه ما كان من مساعدة إبراهيم بن محمد عليه السلام له على دخول الجنة، ثم يمضي فيمتع ناظره بالشجر والأنهار والكؤوس والخور، ويقىم المآدب للأدباء، فيأكل معهم ويشرب، ويعقد مجالس الرقص والغناء، ثم يرى الخور العين، وتخرج له إحداهن من ثمرة من ثمار الجنة، ويعرج على مساكن الجن، ويلتقي أبا هذرش، ويسمع بعض شعره، ثم يمضي حتى يبلغ أقصى الجنة، فيلتقي الحطيئة والخنساء، ومن هناك يطل على النار، فيرى بعض شعراء الجاهلية، ويحاورهم في أشعارهم، لكنه مايلبث حتى يملأها ويعود إلى الجنة، وتلقيه أفعى تروي الأشعار والأخبار، تعده إن أقام عندها أن تنقلب إلى غانية، ولكنه يفر منها إلى الحورية الأولى التي خرجت له من إحدى ثمار الجنة، ويتعلق بها، ويذكر امرأ القيس ودارة جلجل، فإذا هو أمام نهر، والحورية تغط فيه مع صويحباتها، فيعقر ناقته، ويطعمهن، شأنه شأن امرئ القيس ثم يشرب شيئاً من شراب الجنة، وأخيراً يحمله الولدان المخلدون والجواري على مفرش، ويمضون به إلى النعيم المقيم.

وتبدو هذه الرحلة في الجنة أشبه بالرحلة في الدنيا، بل كأنها تعويض عنها، وفيها ينال ابن القارح من المتع ما كان المعري محروماً منه، كأن المعري يعوّض بذلك عن حرمانه في الدنيا، ولكن من غير أن يناقض الفلسفة التي عاش عليها في الدنيا.

*

وواضح أن هذه الرحلة تقوم على السرد المتصل الذي يبدأ من نقطة ويظل يسير في خط مستقيم ماراً بنقاط متتابعة، ولكن المعري يقطع هذا السرد، ليتحدث عن ماضٍ، إذ لا تبدأ الرحلة منذ دخوله الجنة، إنما تبدأ وهو في الجنة، ثم يحدثنا فيما بعد عن هول الحشر ودخوله الجنة، وهو حديث يروي ابن القارح نفسه، ولكن في

قطع لرحلته، وتوقف، وبصيغة الفعل الماضي، ثم يعود ليتابع الرحلة، وهو يرويها ثانية بضمير الغائب والفعل المضارع، مما يدلّ على وعي المعري لفنّه السرديّ.

والمعري لا يروي على لسان نفسه، بضمير المتكلّم، وإنما يروي على لسان ابن القارح، جاعلاً منه بطل الغفران، فهو الذي يدخل الجنة، وهو الذي يطوف في أرجائها، ويلتقي شعراءها، ويحاورهم.

فما سرّ هذا الاختفاء وراء شخصية ابن القارح؟ وعدم دخول المعري الجنة بنفسه؟ هل هو الزهد في المقامرة، والبعد عنها، وهل هو الخوف من تحمّل المسؤولية، ليحملها ابن القارح، وليتكلم على لسانه بما يريد أن يقوله هو نفسه، هل هو التواضع، ليظهر علمه من خلال ابن القارح، أم هل هي محض حيلة فنية، اتخذها المعري وسيلة للتصوير والتعبير والسرد؟

ومهما يكن من أمر، فالمعري متقن لفنّ السرد، قادر على ربط النقاط بعضها ببعض، في دلالات وأبعاد فكرية عميقة.

ولعلّه ليس من الجديد القول إن رسالة الغفران هي أول نص أدبي باللغة العربية يصوّر رحلة إلى العالم الآخر يزور فيها البطل الجنة والنار، ويلتقي هنا وهناك رجلاً من المعروفين في الدنيا، ويحاورهم في أمور الأدب واللغة والشعر.

*

ولعلّه أيضاً ليس من المبالغة القول إن المعري يأتي برسالة الغفران في الأدب العربي بنوع أدبي جديد يقوم على السرد، ويتضمن السرد والوصف والحوار كما يتضمن شخصية رئيسية تتحرك وتتصرف إلى جوار شخصيات ثانوية وتقوم بعمل متكامل له بداية ونهاية، ويتضمن تقنيات السرد من قصّ واسترجاع، وفي تنوّع واضح في الشخصيات من جنّ وإنس وحيوان، وجنة ونار وفي خيال بديع مبتكر يجعل النساء يخرجن من ثمار السفرجل والرمان والتفاح، ويجعل الأفعى تنقلب إلى غانية ويتضمن إلى جانب ذلك كله قصصاً كثيرة في إطار تلك القصة الكبيرة.

والمعري يستعين على بناء ذلك كله بحشد من الآيات والأشعار والأخبار والقضايا اللغوية والنحوية تبدو في معظمها متماسكة وضرورية وذات دور في الوصف أو التصوير أو توضيح الشخصية أو تحريك الواقع، ويبدو بعضها محض مناقشات لغوية اقتضاها السياق، وهو حين ينشئ حواراً بين ابن القارح وغيره من الشعراء واللغويين والنحاة، إنما ينشئ حواراً رقيقاً، سلساً في معظمه، وإن كان لا يخلو في بعض المواضع من الألفاظ الصعبة.

– المكان –

والمعري يحس بالجنة كأنها مكان من أمكنة الدنيا، فهي محدودة بمشارق ومغارب، وهي ذات نقاط قريبة وأخرى بعيدة، وفيها علو وسفل، وفيها عتمة وإشراق، ومدائن مكتظة، وكأنها نسيية، وليست مطلقة، وليس هذا بالأمر الغريب على بشر، يقيس الآخرة بمعايير الدنيا، سواء وعى ذلك أم لم يعه، وإن كان يجهد في جعلها مختلفة عن الدنيا، باتساعها، واختلاف طبيعتها.

فالجنة في مكال عالٍ، والنار في مكان منخفض، وابن القارح يطلّ على النار من فوق. " فيطلع فيرى إبليس - لعنه الله - وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل " ص ٣٠٩، ثم يسأل عن أحد الشعراء فيقال له انظر إلى أسفل حتى تراه، يقول ابن القارح: (فليت شعري ما فعل عمرو بن كلثوم؟ فيقال: هاهو ذا من تحتك، إن شئت أن تحاوره، فحاوره) (ص ٣٢٩).

وبعد أن يكلم ابن القارح الشعراء وهم في النار، يتدخل الشيطان، فيقول لخزنة النار قاصداً ابن القارح: (ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه؟ قد شغلكم وشغل غيركم عما هو فيه، فلو أن فيكم صاحب نحيظة قوية، لوثب وثبة حتى يلحق به فيجلبه إلى سقر) (ص ٣٤٩ - ٣٥٠).

وهكذا فالجنة في علوّ، والنار في سفول، وهذا أمر طبيعي في الوجدان الإنساني، إذ طالما ارتبط المكان العالي بالقيم العليا، وطالما ارتبط المكان الواطى بما انحطّ من عادات وفعال مرذولة.

وفي الجنة مسافات وأبعاد، ومشارك ومغارب، وفيها رياض. ويطلب ابن القارح مغنيتين: (فيركب بعض الخدم ناقة من نوق الجنة، ويذهب إليهما على بُعد مكانهما، فتُقبلان على نَجيين أسرع من البرق اللامع) (ص ٢٧٤). وثمة مسافات وأميال، وأمام ووراء، وتقدّم وتراجع: (وَيَمَلّ من خطاب أهل النار، فينصرف إلى قصره المشيد، فإذا صار على ميل أو ميلين، ذكر أنه ماسأل عن مهلهل التغلبيّ... فيرجع أدراجَه) (ص ٣٥١).

وفي الجنة كُثبان، ولكنها من غير، فابن القارح (يركب نجيباً من نُجُبِ الجنة خُلِقَ من ياقوتٍ وذَرّ... يُملِغُ [يسرع ويخفّ] بين كُثبان العنبر) (ص ١٧٥-١٧٦).

وفي الجنة قرب وبعد، وأدنى وأقصى، ويتخذ هذا المقياس صفة قيمة، فإذا القاصي والبعيد للأقلّ مكانة وقيمة.

(فيذهب، فإذا هو ببيت في أقصى الجنة، كأنه حِفْشُ أمةٍ راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سَكّان الجنة، وعنده شجرة قمينة، ثمرها ليس بِزَاكٍ) (ص ٣٠٧).

(فيخلفُهُ ويمضي، فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المُطَّلَعِ إلى النار. فيقول من أنتِ؟ فتقول: أنا الخنساء، أحبتُ أن أنظر إلى صخر فاطلعت فرأيتَه كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه. فقال لي: لقد صح مَزْعَمُكَ فيّ، يعني قولها:

وإنَّ صخرًا لتأْتِمُ الهداةُ به كأنه علمٌ في رأسه نار) (ص ٣٠٨)

وفي الجنة نفسها الأعلى والأدنى، ومما لاشكّ فيه أن الصفة المكانية تحمل أيضاً دلالة قيمة: (ويمرّ بأبيات ليس لها سُمُوقُ أبيات الجنة، فيسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجز يكون فيها: أغلب بني عجل، والعجاج، ورؤية...) (ص ٣٧٣). فيعلّق

على ماسمع، مخاطباً شعراء الرجز: (وَإِنَّ الرِّجْزَ لَمِنْ سَفْسَافِ الْقَرِيضِ، قَصَّوْتُمْ أَيُّهَا النَّفَرُ، فَقُصِّرْ بِكُمْ) (ص ٣٧٥).

وهكذا، فالبيوت غير العالية ذات دلالة على قيمة شعرية غير عالية أيضاً.

*

والمعري يدرك من غير شك أن الجنة متسعة اتساعاً لا يُحَدِّد، ولذلك فهو يعبر عن شيء من هذا في غير موضع.

ففي الجنة شجر كثير، و (كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب) (ص ١٤٠-١٤١)، فإذا كانت الشجرة الواحدة كذلك، فمما لا شك فيه أن الجنة واسعة بما لا يُحَدِّد.

ويتضح هذا الامتداد الواسع من كلام حُمَيْدِ بْنِ ثَوْرٍ الهلالي، الذي يصف بصره في الجنة، فيقول:

(إِنِّي لَأَكُونُ فِي مَغَارِبِ الْجَنَّةِ، فَأَلْمَحُ الصَّدِيقَ مِنْ أَصْدِقَائِي وَهُوَ بِمِشَارِقِهَا، وَيَبْنِي وَبَيْنَهُ مَسِيرَةُ أَلْفِ أَعْوَامٍ لِلشَّمْسِ الَّتِي عَرَفْتُ سُرْعَةَ مَسِيرِهَا فِي الْعَاجِلَةِ، فَتَعَالَى اللَّهُ الْقَادِرُ عَلَى كُلِّ بَدِيعٍ) (ص ٢٦٣).

وفي الجنة حدائق كثيرة (لا يعرف كنهها إلا الله) (ص ٢٨٨).

وفي الجنة أنهار وروافد وجداول كثيرة، تظللها أشجار.

(وتجري في أصول ذلك الشجر أنهارٌ تُخْتَلِجُ) [تجتذب] من ماء الحيوان، والكوثر يمدّها كلّ أوان... وسُعْدُ [أنهر صغيرة] من اللبن متخرّقات [متسعات]، لا تُغَيِّرُ بَأَن تَطُولَ الْأَوْقَاتُ، وجعافِرُ [أنهر صغيرة] من الرحيق المختوم، عزُّ المقتدر على كل محتوم، تلك هي الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الدائمة... ويعمد إليها المغترّف بكؤوس من العسجد، وأباريق خلقت من الزبرجد) (ص ١٤١-١٤٢).

وهي أنهر متميزة، لا يشبهها من الأنهر المعروفة شيء، ولعل المعري اختار لها ألفاظاً غريبة ليميزها من غيرها، وهي بعد ذلك أنهرٌ تتزيّن بما هو مصنوع من كؤوس وأباريق، تمنحها مزيداً من التميز والجمال.

(وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجدٍ محفور، وياقوت خُلِقَ على خُلُقِ الفور [الظباء]، من أصفر وأحمر وأزرق، يُخال إن لَمِسَ أحرق، كما قال الشاعر الصنوبري:

تَخَيَّلْهُ ساطِعاً وَهْجُهُ فتَأَبَّى الدُّنُوْ إلى وَهْجِهِ

وفي تلك الأنهار أوانٍ على هيئة الطير السابحة، والغاية على الماء السائحة، فمنها ما هو على صور الكراكسي، وأخرٌ تشاكل المكاكي، وعلى خلق طواويس وبط، فبعض في الجارية، وبعض في الشط، ينبع من أفواهها شراب، كأنه من الرقة سراب، لو جَرَعَ جُرْعَةً منه الحَكَمِيُّ [أبو نواس] لَحَكَّمَ أَنَّهُ الْفَوْزُ الْقِدَمِيُّ (ص ١٤٩).

والمعري يرصد - كما هو واضح - هجوم الأباريق وألوانها وأشكالها، ويأتي بما هو متعدد ومتنوع، وبما هو باهر وجديد.

وما هي بالأواني الثابتة الجامدة، وإنما هي متحركة، ولها أصوات: (وتَقْتَرِعُ تلك الآنية، فَيَسْمَعُ لها أصواتٌ، تُبْعَثُ بِمِثْلِها الأموات) (ص ١٧٢).

*

والطبيعة نفسها ليست ساكنة، وإنما هي متحركة، فثمة سحب ومطر، ولكن على نحو خاص، (فَيُنْشِئُ الله - تعالت آلاؤه - سحابةً كأحسن ما يكون من السحب، مَنْ نَظَرَ إليها شَهِدَ أَنَّهُ لَمْ يَرَ قط شيئاً أحسن منها، محلاة بالبرق في وسطها وأطرافها، تُمَطِّرُ بماء ورد الجنة من طلٍّ وطشٍّ. وتُنْشِرُ حصي الكافور كأنه صغار البرد) (ص ٢٦٧).

وفي الجنة مدائن مختلفة، بعضها مشرق مضيء، وبعضها ليس كذلك، وأما الثانية فللجن، وهؤلاء أيضاً مغاور، وهي في الجنة.

(فيركب بعض دواب الجنة ويسير، فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة، ولا عليها النور الشَّعْشَعَانِي، وهي ذات أذحال [سراديب] وغماليل [وديان ذات أشجار كثيرة معتمة] فيقول لبعض الملائكة: ماهذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت فيعوج عليهم، فإذا هو بشيخ جالس على باب المغارة) (ص ٢٩٠).

والمعري يجد من غير شك في تصوير الجنة قدراً كبيراً من الفسحة والانطلاق والحرية يخرج به من إसार بيته الذي لزمه معظم حياته، ومن إसार عماه الذي لازمه طوال عمره.

— السكّان —

وفي الجنة، وهي مكان، سكان من الإنس والجن والحيوان، وهم جميعاً على أنواع، وبينهم اختلاف. فالإنس في معظمهم من الشعراء واللغويين والنحويين والأدباء، وهم جميعاً من المعروفين في الدنيا، وأكثرهم من الأقدمين، ومن كان منهم في الدنيا شيخاً هرمًا، فإذا هو في الجنة شاب كأحسن ما يكون الشباب، كزهير بن أبي سلمى الذي يلقاه (فيجده شاباً كالزهرة الجنيّة، قد وهب له قصر من ونيّة [لؤلؤة]، كأنه ملبس جلاب هَرَمٍ، ولا تأفف من البرم، وكأنه لم يقل في الميمية :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم) (ص ١٨٢)

ومن كان في الدنيا أعمى فهو في الجنة بصير، كحميد بن ثور الذي تقدّم وصفه لحدة بصره، وهو في الجنة (ص ١٦٤ - ١٦٥).

والعوران في الدنيا يصبحون في الجنة من أكثر الناس جمال عيون، وإذ يراهم ابن القارح يقول لهم وهو لا يعرفهم: (مارأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان! فمن أنتم خلّد عليكم النعيم؟ فيقولون: نحن عوران قيس) (ص ٧٣).

*

وَمَنْ كَانَتْ مِنَ النِّسَاءِ فِي الدُّنْيَا سُودَاءَ أَوْ ذَاتَ فَمٍّ كَرِيهٍ الرَّائِحَةُ صَارَتْ فِي
الْجَنَّةِ بَيَاضاً (أنصح من الكافور) (ص ٢٨٧) أَوْ صَارَتْ ذَاتَ فَمٍّ عَذِبَ الْمَقْبَلِ (وإن
امراً القيس لمسكين مسكين) (ص ٢٨٥)، إذ لم يذق مثل ذلك الفم، وهو القائل في
مثيله:

(كَأَنَّ الْمَدَامَ وَصُوبَ الْغَمَامِ وَرِيحَ الْخَزَامِي وَنَشْرَ الْقَطْرِ
يُعَلُّ بِهِ بِرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا غَرَّدَ الطَّائِرُ الْمُسْتَحِرُّ) (ص ٢٨٦)
والمعري بتكريمه هاتين المرأتين وإدخالهما الجنة إنما يدل على عطف على المرأة
وإشفاق عليها.

والحور في الجنة (على ضربين: ضربٌ خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها،
وضربٌ نقله الله من الدار العاجلة لما عمل الأعمال الصالحة) (ص ٢٨٧-٢٨٨).
ويدهش ابن القارح لحديث الملك فيطلب منه أن يدلّه على الضرب الأول
(فيتبعه، فيجيء به إلى حدائق لا يعرفُ كنهها إلا الله، فيقول الملك خذ ثمرة من هذا
التمر، فأكسرها، فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو
تفاحة، أو ماشاء الله من الثمار، فيكسرها، فتخرج منها جارية حوراء عيناء، تبرق
[تدهش] لحسنها حوريات الجنان، فتقول: مَنْ أَنْتَ يَا عَبْدَ اللَّهِ؟ فيقول: أنا فلان ابن
فلان، فتقول: إِنِّي أُمْنَى بِلِقَائِكَ قَبْلَ أَنْ يَخْلُقَ اللَّهُ الدُّنْيَا بِأَرْبَعَةِ آلَافِ سَنَةٍ
(ص ٢٨٨).

ثم إن ابن القارح ليسجد لله شكراً على منحه تلك الحورية، ثم (يخطر في نفسه
وهو ساجد أن تلك الجارية على حسنها ضاوية، فيرفع رأسه من السجود وقد صار
من ورائها رِذْفٌ يضاحي كُثْبَانٌ عاج وأنقاء الدهناء...) (ص ٢٨٨ - ٢٨٩)،
فيذهل ويطلب أن تقصر قليلاً، (فيقال له: أَنْتَ مَخَيَّرٌ فِي تَكْوِينِ هَذِهِ الْجَارِيَةِ كَمَا
تَشَاءُ) (ص ٢٨٩).

وواضح جموح خيال المعري، وذهابه بعيداً وراء تصوير رغبات النفس وأهوائها، وهو بذلك أيضاً يمنح الإنسان حرية الخلق والإبداع والتكوين.

*

والناس بعد ذلك في الجنة ليسوا بهادئين أو ساكنين، بل هم في حركة واعتمال، فابن القارح ينتقل من هذا إلى ذاك، يحاور ويسأل، وثمة مآدب ومجالس وألوان من الطعام والشراب والغناء والطرب والرقص.

فبينما ابن القارح يطوف في إحدى الرياض (يمر رفاً من إوز الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة، ويقف وقوفاً منتظراً لأمر، ومن شأن طير الجنة أن يتكلم، فيقول: ما شأنك؟ فيقلن: ألهما أن تسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها من شرب، فيقول: على بركة الله القدير. فيتفضلن، فيصرن جوارى كواعباً يرفلن في وشي الجنة، وبأيديهن المزهرة وأنواع مايلتمس به الملاهي، فيعجب، وحق له العجب... فيقول لإحدهن على سبيل الامتحان: اعملي قول أبي أمامة [الناطقة الذبياني]، وهو هذا القاعد أمامي:

أَمِنْ آلِ مَيْمَةٍ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدٍ عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ

*

ثقيلاً أول، فتصنعه، فتجيء به مطرباً، وفي أعضاء السامع متسرباً، ولو نُحِتَ صنمٌ من أحجار، أو دفٌّ أُشِرَ [تُشِرَ] عند النجار، ثم سمع ذلك الصوت لرقص (ص ٢١٢-٢١٣).

والمعري هنا يرصد الصوت والأحاسيس ويصور الحركة ويصف البراعة في العزف ويأتي بما هو مدهش من انقلاب الإوز إلى حور عين.

وإذا كانت تلك الجوارى قد انقلبن عن إوزات، فإن جوارى أخريات يخرجن من ثمر العَفْرِ. (ويذكر - أذكره الله بالصالحات - الأبيات التي تنسب إلى الخليل بن أحمد، والخليل يومئذ في الجماعة، وأنها تصلح لأن يُرَقَّصَ عليها، فينشئ الله القادر

بلطف حكمته، شجرة من عَفْر، والعَفْرُ الجَوْزُ، فتَوَنَّعَ لوقتها، ثم تنفُضُ عددًا لا يحصىه إلا الله سبحانه، وتنشق كل واحدة عن أربع جوارٍ يَرْقَنُ الرائين، ممن قرب والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل (ص ٢٧٩).

*

ثم يخطر على باله أن يقيم مادية، فإذا كل شيء حاضر، وهاهو ذا المعري يذكر ذلك بالتفصيل:

(ويَجِسُّ في صدره - عمره الله بالسرور - أرحاء تدور فيها البهائم، فيمثل بين يديه ماشاء الله من البيوت، فيها أحجار من جواهر الجنة، تدير بعضها جمالاً تسوم في عضاه الفردوس، وأتفق لاتعطف على الحيران، وصنوف من البغال والبقر وبنات صعدة [هم الوحش]، فإذا اجتمع من الطَّحْنِ ما يُظَنُّ أنه كافٍ للمأدبة تفرق خدمه من الولدان المخلدين، فجاءوا بالعماريس، وهي الجداء، وضروب الطير التي جرت العادة بأكلها، كأبجاج العكارم [فراخ الحمام] وجوازل الطواويس [جمع جوزل وهو الفرخ] والسمين من دجاج الرحمة وفراريج الخلد. وسيقت البقر والغنم والإبل لَتُعَبِّطَ، فارفع رُغاء العَكر [قطعة من الإبل] وَيَعَارُ المَعَزُ وتُؤَاجُ الضَّأْنُ، وصباح الديكة، لِعَيَانِ المَذْيَةِ، وذلك كله - بحمد الله - لا ألم فيه، وإنما هو جدُّ مثل اللعب) (ص ٢٧١).

وواضح ما في هذه اللوحة من حركة وصخب وضجيج، وكثرة في الحيوان، وقدرة على رصد الأنواع وتسمية الأصوات وتصوير الحركات. ولعلَّ أجهل ما في اللوحة هو الفكرة الأخيرة، إذ الذبح في الجنة ليس كالذبح في الدنيا، إنما هو كلعب الأطفال، وهي فكرة بارعة، ولفتة ذكية، تؤكد وفق المعري بالحيوان، وهو العازف في الدنيا عن أكل لحمه. والطريف أنه لا يأكل منه هنا، إذ ليس هو المتجول في رياض الجنة، إنما صديقه ابن القارح.

ولا ينسى المعري الأسماك، وها هو ذا يصورها وهي في الجنة، بما فيها من تميز، وما لها من صفات خاصة: (فأما الأنهار الحَمْرِيَّة، فتلعب فيها أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منه في العيون النبعية، ويظفر بضروب النبت المرعية، إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر، المقابلة بالنور الباهر. فإذا مدَّ المؤمن يده إلى واحدة من ذلك السمك، شرب من فيها عذباً لو وقعت الجرعة منه في البحر الذي لا يستطيع ماءه الشارب، لحَلَّتْ منه أسافلُ وغوارب، ولصارَ الصَّمَر [النتن] كأنه رائحة خُزامى سهل) (ص ١٦٨).

وإلى جانب ما ظهر من حيوان في الجنة، هناك نوع آخر من الحيوان، كان في الدنيا، ثم دخل الجنة.

وهو نوع طريف، ومنه بقرة وحشية رآها في الجنة، فأراد صيدها، فطلبت منه أن يكفّ، لأنها ليست كسائر الحيوان، وها هي ذي تقول له: (أمسك، رحمك الله، فإنني لست من وحش الجنة التي أنشأها الله سبحانه ولم تكن في الدار الزائلة، ولكني كنت في محلة الغرور أرود في بعض القفار، فمرّ بي ركب مؤمنون قد كَرِيَّ [نقص] زادهم، فصرعوني واستعانوا بي على السفر، فعوّضني الله -جلت كلمته- بأن أسكنني في الخلود) (ص ١٩٨).

ومن هذا النوع أيضاً حية كانت تسكن في الدنيا دار الحسن البصري، وقد دخلت الجنة، وهي تروي الأخبار والأشعار، ويلتقيها ابن القارح، فتدعوه إلى الإقامة عندها، وتعهده أن تتفض فتصير من أحسن غواني الجنة، ولكن ابن القارح (يذعر منها ويذهب مهرولاً) (ص ٣٧). ليعود إلى الجارية التي خرجت له من إحدى ثمار الجنة وكانت تنتظره قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة، وفي لجوء ابن القارح إلى هذه وفراره من تلك، ما يدل على وفاء للمرأة، وصدق في التعامل معها، وفيه ما يدل أيضاً على إيثاره امرأة تخرج من ثمرة نباتية على امرأة تنقلب عن

أفعى، مما يتسق مع مذهب المعري الذي كان عازفاً عن أكل الحيوان وما ينتجه، وفيه أيضاً صدور عن تصور شعبي شائع لدى العامة يرى في المرأة أفعى.

وإذا كان ثمة شيء من الطرافة في خروج حور العين من الثمار أو انقلابهن عن الإوز في بعض المواقف، فهي طرافة بريئة، تتيح قدراً من المرح والدعابة، وتدل على نفس تنطلق في الجنة بسماح وحرية، وليس من المنطقي أن يظن في ذلك أي قدر من السخرية أو التهكم.

إن المعري يدل في رسالة الغفران على انطلاق حرّ في رحاب الجنان، وعلى نفس تمرح ماشاء لها المرح، بعدما عاش في ضيق بيته، وعانى من حبس نفسه، وهو بذلك الفنان لا يمارس ذلك بنفسه مباشرة، وإنما يمارسه من خلال بطله ابن القارح. ومنه أيضاً أسد دخل الجنة لأنه كان في الدنيا قد أفرس (عتبة بن أبي لهب) أحد أعداء المسلمين، وإذا يراه ابن القارح وهو يفرس شاة في الجنة، يسأله عما يفعل، فيجيبه:

(أنا أفرس ماشاء الله، فلا تأذى الفريسة بظفر ولا ناب، ولكن تجدد من اللذة كما أجد، بلطف ربها العزيز) (ص ٣٠٥).

وهكذا يلتبس المعري العذر للافراس وفلسفه، بل يغيره، فإذا هو في الجنة لذّة للطرفين، الأكل والمأكول، ولا ألم ولا عذاب، لأنهما معاً في الجنة، حيث النعيم المقيم.

*

وفيما يخص ابن القارح يلاحظ ما يظهر عليه دائماً من دهشة وانفعال ومن رغبة في المعرفة، وهو يتطلع دائماً إلى مزيد، فينتقل من ركن في الجنة إلى ركن، وهو لا يكتفي بالحسن والرؤية والانفعال، بل يكون له رأي واختيار وفعل، وحسبه أنه رأى الحورية ضاوية فتمناها على غير هذه الحال، فلما غلظت أرادها مختلفة أيضاً،

وهو الذي تشهى المأدبة، وطلب الرقص والغناء، مما يؤكد حرص المعري على إظهار معنى الحرية، قولاً وفعلاً.

وهكذا فلإنسان فعل في الجنة، وإرادة، واختيار، وهو بذلك يقيم علاقات مع المكان، يفعل به، ويفعل فيه، ولكن وفق رؤية فنية سامية، تنشد دائماً الفن والجمال.

والحيوان بعد ذلك متنوع، من طير وسمك وإوز وجمال وغير ذلك من الدواب، وهي كثيرة، ولها حركة وانتقال وأصوات، وهي على ضربين أيضاً، ضرب خُلِقَ في الجنة بداءة، وضرب دخل إليها من الدنيا.

إن وجود الحيوان في الجنة هو دليل ألفة الإنسان للحيوان، وحاجته إليه، لطعام وزينة وركوب، وهو وجود كريم، لاهوان فيه، ومعظم الحيوان في الجنة من زبرجد وعسجد، ولا سيما المركوب، كالأيتق والدواب، وما يُذبح منه لا يجد الماء، وما يأكل بعضه بعضاً، كذلك لا يجد الماء، إنما يجد المأكول لذة كلذة الأكل، وبذلك يحمل المعري للحيوان الرأفة والرفق، حتى في الجنان.

وواضح بعد ذلك أن الجنة ليست محض مكان جميل، إنما هي مكان يكتمل بمن فيه من إنسان وبما يكون بين أفرادها من علاقات، وما يكون بينهم وبين الجنة من صلات. فالناس في الجنة يفعلون ويتحركون وينفعلون ويفعلون وقيمون فيما بينهم علاقات، ويتجول بينهم ابن القارح، مخترقاً الأماكن، ومجتازاً المواضع، ليغدو المكان قضاء تعج فيه ألوان من الحياة. بالإضافة إلى ماتضج فيه من حوارات وخصومات ونقاشات بين ابن القارح والشعراء واللغويين والنحاة والرجّاز تبلغ أحياناً حد الغضب أو الخصام، مما يملأ الجواء بالمعرفة واللغة والشعر وضروب الثقافة لذلك العصر.

وما أقامه ابن القارح في الجنة من مآدب ومجالس لأجل اللهو والطرب والرقص والغناء، يدل على تعويض المعري لنفسه عن حرمانه من هذا كله في الدنيا، وهذه

كلها بعد ذلك في الجنة متع ولذات مباحة، وليست منكورة، وهي مقرونة بالشعر والأدب واللغة، مما يدل على سموها، يؤكد ذلك شهودها من الأدباء واللغويين والشعراء، وما تقود إليه من أحاديث عن اللغة والأدب والشعر.

وكذلك شأن الجواري والقيان والخور، فوجودهن في الجنة دليل تكامل الوجود الإنساني، رجلاً وامرأة، ودليل متعة سليمة مباحة معافاة، ودليل تكريم للمرأة، مثلما هو أيضاً دليل تعويض للمعري عن حرمانه منها في حياته الدنيا.

ولعل المعري أتاح لابن القارح تلك المتع جميعاً في الجنة، ليؤكد له أن في الجنة من المتع ما هو أجمل وأسمى وأكمل وأنقى من متع الدنيا، ولعله بذلك إنما يعرض به، لأن ابن القارح يصرح في رسالته إلى المعري بأنه كان قد انغمس في ملذات الدنيا، واقترف منها ما اقترف (ص ٦٣)، ثم أعرض عنها، وأتاب.

*

وليس الإنس والحيوان وحدهم الذين يسكنون الجنة، بل يسكنها أيضاً الجن. وابن القارح يمرّ بمنازلهم، وهو في الطريق إلى النار، مما يدلّ على أنهم في مكان من الجنة ناء، ومساكنهم ليست كمساكن الإنس.

(فيركب بعض دواب الجنة ويسير، فإذا هو بمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعاني، وهي ذات أدحال وغماليل [سراديب ومسارب]، فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت... فيعرج فإذا هو بشيخ جالس على باب مغارة، فيسلم عليه فيحسن الردّ) (ص ٢٩٠).

ثم يعلم أنه الحَيَّتُفُور ويكنّى أبا هَنْدَرَش أحد بني الشَّيْصَبَان، وليس من ولد إبليس، وأنه من الذين كانوا يسكنون الأرض قبل ولد آدم، (ص ٢٩٠-٢٩١)، ثم يسأله عن الشعراء والشعر ويهم بالكتابة عنه، ولكنه يعزف لأنه لم يحظ في الدنيا من الأدب بطائل، فما باله يترك لذات الجنة، ليكتب من أدب الجن، ومعه من أدب

الإنس ما يكفيه. (ص ٢٩٢ - ٢٩٣) ثم ينقل عنه قصيدة سنية طويلة، وما يلبث حتى يغادره. (ص ٢٩٨ - ٣٠٤).

ومثل هذا اللقاء بالجني يعدّ شكلاً من التجديد والتنويع وخروجاً عن المؤلف ليمتع به القارئ وليعالج به بعض قضايا الشعر. ووجود الجن يمنح ساكني الجنة ضرباً من التكامل، فإذا هم إنس وجن وحيوان.

*

ويلاحظ مرور ابن القارح بالنار مرور الكرام، وهو يطلّ عليها من علّ، ولا يدخلها، وفيها يلتقي بضعة شعراء من الجاهلية، يحاورهم، حتى يملّ منه أحد الأبالسة فيحرّض عليه خزنة النار كي يجذبوه إليها، وهو عنها في منأى عالٍ، ولذلك سرعان ما ينصرف عنها، وقد ملّ منها، ليمضي عائداً إلى الجنة.

وهو لا يصف النار ولا يصورها، ولا يتحدث عن أشكال العذاب فيها، سوى عذاب بشار بن برد الذي يحاول أن يغمض عينيه حتى لا يرى ما هو فيه من عذاب، ولكن خزنة النار يفتحون عيونه بالكلاليب مبالغة في تعذيبه (ص ٣١٠).

وكان المعري يشفق على الشعراء من أن يصور عذابهم أو يصفه، حتى لا يرسخ الإحساس بالعذاب. وهذه قيمة مثلى عند المعري، فهو مشفق على الإنسان، ولا يريد تصوير ما يلحق به من عذاب. وكأنه في سؤاله عن أشعارهم، وهم في النار، إنما يسألهم، ويقلل من عذابهم، ويؤكد صفة الشاعر فيهم.

إن المعري حريص على تصوير الجنة، والطواف في أرجائها، ليصور ما تطمئن إليه النفس، وترغب فيه، ولا يريد أن يفسد متعة التصوير بإطالة الوقوف في النار.

وإذا كان المعري لم يصف النار، ولم يصورها، فهو لم يُغنَ أيضاً بالأمّاكن في الجنة، فهو لا يصفها وصف المدق، ولا يعنى بجزئياتها، وجلّ ما يعنى به هو علاقة الإنسان بالمكان، ولا سيما بطل رسالته: ابن القارح، وهذا يعني أن المعري قد غنى

باختراق الإنسان للمكان، أي إنه لم يعن بالإنسان أو المكان بوصفهما وحدتين منفصلتين، بل بوصفهما وحدتين متصلتين.

وعلاقة ابن القارح بالمكان، تمثل في الحقيقة علاقة المعري، وموقفه منه يمثل في الواقع موقف المعري. إن المعري هو الذي دفع بابن القارح إلى الجنة وتكلم بلسانه، كي ينطقه بما يريد، وكي يرى بعيني ابن القارح ما يريد أن يراه هو نفسه بعينه، وهذا الاختيار لابن القارح بطلاً، أعطاه قدراً كبيراً من الحرية في الحركة والتعبير، كما منحه الموضوعية، وهذا الاختيار يدل في الحقيقة على موهبة فذة، وتمكّن من فن السرد، وتحريك الشخصية، وبناء الحوادث، وإدارة الحوار.

— خاتمة —

إن للمعري فلسفته في المكان، فقد أدرك أنه ضيق محدود، لذلك ارتضى منه في الدنيا غرفته الضيقة، فحبس نفسه فيها، كما أدرك، بالمقابل، أن الزمان واسع فسيح، فانطلق في رحابه، يجتني العلوم والمعارف والآداب.

يقول المعري في حدّ الزمان: (الزمان شيء أقلّ جزء منه يشتمل على جميع المدركات، وهو في ذلك ضد المكان، لأن أقلّ جزء منه لا يمكن أن يشتمل على شيء، كما تشتمل عليه الظروف) (ص ٤٢٦).

ومن هنا كانت رحلته إلى الجنة والنار، وهي في الحقيقة رحلة في الزمان، وليست رحلة في المكان. وهكذا يتلوّن المكان، ولا سيما الجنة، بثقافة المعري، ونفسيته، ومزاجه، ويصبح مجالاً يتسع لثقافته اللغوية والشعرية والفلسفية، كما يصبح ميداناً لتحقيق ذاته. أي إنه يتخذ من المكان محض فسحة للانطلاق الحقيقي في رحاب الزمان. ولقد عبّر المعري منذ مفتتح الرسالة عن شيء من ذلك حين قال في مستهلها:

(قد علم الجبرُّ الذي نُسِبَ إليه جبرئيل، وهو في كل الخيرات سبيل، أن في مسكني حَمَاطة، ما كانت قطّ أَلْفَايَةِ، ولا الناكِرَةُ [الأفعى] بها غانية، تُثْمِرُ من مودة

مولاي الشيخ الجليل- كَبَتَ اللهُ عَدُوَّهُ، وأدام رَوَاحه في الفضل وغُدُوَّهُ- مالو حملته العالية من الشجر، لدَنَت إلى الأرض غصُونُها، وأذِيلَ من تلك الثمرة مصُونُها) (ص ١٢٩ - ١٣٠).

فهو يستهل رسالته بالإيمان المطلق بأن الله عالم بحاله، التي يصفها بالضعف، ثم ينطلق من مسكنه الضيق المحدود، ليؤكد أن فيه حبة قلبه وهي الحَمَاطة، ويشبها بالأفانيّة، وهي شجرة الحَمَاط، ويذكر أن هذه الشجرة ليست مثمرة ولا مفيدة، ولكنها من مودة الشيخ الجليل ابن القارح تثمر ما يثقل الأغصان.

وهو بهذا الاستهلال البارع يعبر عن إيمانه بالله، وإدراكه حبسه الذي يعيشه في منزله، ويشير إلى نفسه المتواضعة التي يمكن أن تثمر وتعطي من خلال التواصل الفكري مع الآخر.

ويلاحظ اختياره للمولى عز وجل اسم الجبر، وهو في العربية الملك، وجبرائيل في القاموس المحيط عبداً لله، ولعل المعري اختار هذا الاسم للفراة والتميز أو للتلميح إلى قوله بالجبرية أو الدلالة على أن الضعف والانكسار والعجز إنما يجبر بقوة الله.

ويلاحظ ما في هذا الاستهلال من إشارة إلى انطلاق المعري من المتناهي في الصغر، وهو بيته ونفسه المحدودة الضيقة، إلى المتناهي في الكبر، وهو الجنة.

وفي إشارة المعري إلى نفسه الضعيفة غير المثمرة، والتي ستقوى وتثمر من خلال مودة ابن القارح، ما يدل على حب المعري للآخر، وانفتاحه الفكري والثقافي والمعرفي على الناس، وثقته بأن العقول إنما تثمر من خلال التواصل.

ويؤكد ذلك رسالته المطولة، التي أفاض فيها واسترسل، وملاها بالعلوم والمعارف، كي يحقق التواصل مع الآخر.

*

وهذا الاستهلال البارع لرسالة الغفران سيرشح من خلاله المعري للانتقال إلى الجنة، إذ سيذكر بعد قليل رسالة ابن القارح ويشيد بما ذخرت به من علم وما تتصف به من جمال، فيقول:

(وفي قدرة ربنا -جلّت عظمتة- أن يجعل كل حرف منها شَبَحَ نور، لا يمتزج بمقال الزور، يستغفر لمن أنشأها إلى يوم الدين، ويذكره ذكرَ مُجِيبٍ خَدين. ولعله -سبحانه- قد نصَّبَ لسطورها المنجية من اللهب، معارجَ من الفضة أو الذهب، تخرجُ بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجون الظلماء، بدليل الآية: ﴿إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه﴾ وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربّها﴾. وفي تلك السطور كَلِمٌ كثير، كله عند الباري تقدّس أثير، فقد غُرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر في الجنة للذي اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط [ممتد] (ص ١٤٠).

وهكذا فالمعري يثني على رسالة ابن القارح، ويشيد بما حوته من علم، ويؤكد أن الله قد جعل له في سطورها نجاة من النار، ومعارج إلى الجنان، بل يؤكد أن الله تعالى قد غرس له بفضلها شجراً في الجنة، ولعل في هذا سبب تسمية رسالته إليه برسالة الغفران.

ثم يمضي المعري فيصف شجر الجنة، ويسترسل في وصفه، ويجعل ابن القارح يسير في ظلال ذلك الشجر، منتقلاً بذلك إلى الجنة، انتقلاً فنياً، لا تكلف فيه، ولا افتعال.

وهكذا، فإن الدخول إلى الجنة كان بفضل الكلمة، إذ يغرس الله لمنشئها شجراً في الجنة، وبذلك فالكلمة هي رديف الشجرة، والشجرة في الجنة، وهي رمز المعرفة. وإذا دل هذا على شيء، فإنه يدل على أن الإنسان يرقى، وينال رضا الله،

ويدخل الجنة، بفضل الكلمة، التي يتواصل من خلالها مع الآخر، ويصطنع المودة، ويحقق اللقاء الإنساني، عبر الكلمة، حاملة الفكر والثقافة والمعرفة.

فالكلمة إذن هي الخلاص، ويؤكد ذلك قوله تعالى في آدم: ﴿فَتَلَقَىٰ آدَمَ مِنْ رَبِّهِ﴾ كلمات فتاب عليه، إنه هو التواب الرحيم ﴿[البقرة ٣٧]﴾.

وهكذا ينطلق المعري من ضيق المكان إلى رحابة الزمان، ليؤكد انتصار الكلمة، رمز التواصل بين الإنسان والإنسان، ورمز الثقافة والمعرفة والفكر، ويدخل بوساطتها إلى الجنة، ليجوب رحاباً أغنى من الدنيا وأوسع، وأجمل منه وأبقى.

تلك هي رحلة المعري في رسالة الغفران، هي رحلة للإنسان في فضاء المعرفة والسعادة، يلتقي فيها الإنسان بالإنسان، لتأكيد حرية الإنسان وسموه من خلال المودة والكلمة.

*

وبعد، فإن رسالة الغفران ليست محض رسالة جوابية، ولا تعويضاً عن المحاسن في ضيق المكان، أو عن حرمان من ملذات الدنيا، كما أنها من غير شك ليست سخرية من دين أو جنة أو جحيم، إنما هي تأكيد للإيمان، وهي ترسيخ لقيم الفن والجمال والمعرفة، وهي دعوة إلى مودة الإنسان لأخيه الإنسان، وهي انفتاح على عالم رحب من الحرية والمعرفة والحب للإنسان .

المصدر

المعري، رسالة الغفران، تحقيق د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. خامسة، ١٩٦٩.

خيال الظل

طوال ثمانية قرون، أو أكثر، كانت عروض خيال الظل تقدم في معظم الحواضر العربية، ويقبل عليها الشعب، في كل عصر، من القرن الحادي عشر الميلادي، إلى القرن العشرين، يجد فيها تسلية يفرّج بها عن ضيقه بما كان يثقل كاهله من هموم. فلقد ارتبط خيال الظل بواقع الشعب، وصدر عن وجدانه، عفويًا بسيطًا، فكان أكثر الفنون قرباً منه، وأكثرها تعبيراً عنه، وتمثيلاً له، وتأثيراً فيه، ولكنه ظل أقلها حظاً من اهتمام الباحثين والدارسين، فلم يبق إلا القليل من وثائقه وآثاره.

فما هو خيال الظل؟ ما تاريخه؟ وما الذي قدم؟ وماذا بقي منه؟!

*

خيال الظل فن مسرحي متكامل، لاسبيل إلى إنكاره، فهو - مثله مثل المسرح -، يقوم على إخراج قصة، ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل، من خلال الشخصوس والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً. وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل.

والدمى التي يستخدمها خيال الظل، هي شخصوس مسطحة، تصنع من الورق المقوى، أو من نوع من أنواع الجلد، أو من صفائح رقيقة من المعدن، وتتخذ أشكالاً بشرية مختلفة، وبحجوم صغيرة، يتراوح طولها بين ٢٠ و ٦٠ سنتيمتراً، وتتألف من عدة قطع، ذات مفاصل تتحرك عليها، بواسطة عصي، تدخل في ثقوب مصنوعة من أشكال الشخصوس، وقد تلوّن بعض هذه الأشكال بألوان زاهية، وقد يصحبها أشكال أخرى، لحيوانات تشترك في التمثيل.

ويتم التمثيل في خيال الظل بوساطة تلك الأشكال، التي تنصب وراء ستارة من القماش الأبيض الرقيق، وبوساطة عصي، يضعها المحرك، ومساعدوه، في ثقوب الأشكال، أو مفاصلها، ويقومون بتحريكها، لتؤدي الأفعال المطلوبة، على حين يضاء مصباح وراءها، يسقط ظلها على القماش الأبيض، من وراء، فيبدو خيال ظلها للمتفرجين من أمام.

وفي أثناء التمثيل يلقي محرك الأشكال حواراً، ملوناً صوته بما يناسب الشخص، وقد يساعده أحد معاونيه في ذلك، وإن كانت أكثر العروض تعتمد على مؤدٍ واحد، يحرك الشخص، ويلقي الحوار. ولكن لا بد في كل الأحوال من ضارب على الطبل، ليقوم بأداء بعض الضربات، فاصلاً بين مشهد ومشهد، وقد يصحبه نافع في الناي، أو عازف على العود، لأداء بعض مقاطع الغناء.

*

ويلتقي خيال الظل في مبدأ تركيبه وعمله، مع نظرية أفلاطون في المعرفة، التي يضرب عليها مثلاً بأناس في مغارة باجليل، ولّوا وجوههم إلى الجدار، وجعلوا ظهورهم إلى المدخل، وعمر أمام المغارة جماعة يحملون تماثيل، تصور الحقائق الأولى، وثمة نار متقدة وراءهم، تسقط ظلال تلك التماثيل على جدار المغارة، فيرى الناس الذين في داخلها ظلال تلك التماثيل، وعلى قدر تصورهم للتماثيل، من خلال ظلها، يدركون الحقائق التي ترمز إليها، وهم بعيدون عنها مرحلتين.

ومثل ذلك خيال الظل، الذي يرى فيه الناس الحياة، وهم بعيدون مرحلتين، لأنهم يدركونها من خلال الظلال الساقطة على القماش، والتي هي لأشكال شخص، تمثل الحياة.

ويقدم خيال الظل مفارقة كبيرة بين الحركة الجائشة، المفعمّة بالحياة، التي تؤديها أشكال الشخص وظلالها، وما تحمله من دلالات وأبعاد، تنتمي إلى البشر، وبين جمود تلك الأشكال، وكونها أشكالاً ورقية، لا حول لها ولا طول، ولا حركة

فيها ولا حياة، وإنما يحركها محرك من وراء، وما هي إلا ظلال عابرة، لأشكال ورقية زائلة.

وهذه المفارقة التي يقدمها خيال الظل، هي تجسيد للمفارقة القائمة في الواقع، بين الحرية التي يبدو أن الإنسان يتمتع بها، ويمارس من خلالها ما يشاء من أفعال، ولكن في الظاهر، وبين القدر الذي يتحكم، في الحقيقة، بالإنسان، ويحدد مصيره، مثلما يحدد المحرك مصير الشخص، ويلعب بها، على حين تظهر كأنها تملك الحرية والفعل.

وتجسيد المفارقة الكبيرة، بين حرية الإنسان وقدره، بالمفارقة الصغيرة، بين حركة الشخص وجودها، هو نفسه مفارقة أخرى، تحول المبكي إلى المضحك.

ولقد رأى الشاعر وحيد الدين بن عبد الكريم، من شعراء القرن الثالث عشر، في خيال الظل عبرة، إذ وجده يشبه الكون والإنسان والله، فقال في ذلك:

رأيت خيال الظل أكبر عبرة لمن هو في علم الحقائق راقى
شخص وأشباح تمر وتنقضي وتفتى جميعاً والمحرك باقى

*

ومن المتفق عليه أن خيال الظل قد نشأ في الشرق الأقصى، ومنه انتقل إلى كثير من بلاد العالم، ولكن يبدو من الصعب تحديد البلد الذي نشأ فيه، فقد كان يُعتقد أن خيال الظل نشأ في الصين، ولكن ثمة إشارة إلى خيال الظل في نص هندي قديم، مما يرجح أن يكون قد نشأ في الهند، ومنها انتقل إلى البلاد المجاورة، ولا سيما الصين واليابان وجزر جاوة.

ومن المرجح أن يكون خيال الظل قد انتقل إلى البلاد العربية من جاوة، نقله التجار المسلمون، في وقت مبكر، قد يرجع إلى القرن العاشر، أو الحادي عشر الميلادي، ويؤكد ذلك الإشارات المبكرة إلى خيال الظل، وبعضها يرجع إلى عهد

المأمون (١٩٨ - ٢٢٧هـ) فقد روي أن ابتأ لأحد الطبائخين في قصر المأمون قد أنذر الشاعر "دعبل الخزاعي" إن هو هجاه أن يخرج به في الخيال.

والإشارة الأكثر وضوحاً إلى خيال الظل هي ما روي عن حضور صلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيال الظل بمصر سنة ١١٧١م بصحبة القاضي الفاضل، ولكن مما لاشك فيه أن خيال الظل كان منتشرأ في كل من العراق ومصر في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي، على أقل تقدير، وهو القرن الذي ظهر فيه فنان أبدع في هذا الفن، تدل نصوصه على أنها تسير في درب سابق لعروض ظلية قبلها، مما يؤكد أن خيال الظل قد قطع شوطاً طويلاً نحو النضوج، حتى انتهى إلى يدي الفنان الذي أبدع فيه، وهو ابن دانيال، الذي يُعدُّ أكبر رجال خيال الظل، وأولهم مكانة.

*

وابن دانيال، وهو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دانيال، الخزاعي، ولد عام ١٢٣٨م بأم الربيعين في الموصل بالعراق، وتلقى علومه فيها، فدرس الطب، ولكن اجتياح المغول للعراق سنة ٦٥٦هـ دفعه إلى الهجرة، فارتحل إلى مصر، وهو في التاسعة عشرة من عمره، فتابع دراسته فيها، ثم اتخذ لنفسه دكاناً في "باب الفتوح" بالقاهرة، يكحل فيه الناس، فعرف بالحكيم شمس الدين، ثم مضى يعرض على الناس فصوله في خيال الظل، فذاع صيته، ويبدو أنه حقق نجاحاً ملحوظاً في عهد السلطان الظاهر بيبرس (١٢٦٠ - ١٢٧٧م)، وكان ابن دانيال ميالاً إلى اللهو والمجون، وله شعر ظريف، ولكنه تاب في آخر حياته، ومال إلى التصوف، قبل أن يتوفى، سنة ١٣١٠م.

ولم يبق من نصوص خيال الظل التي قدمها ابن دانيال غير ثلاثة نصوص، وهي ما يدعى بـ "بابات" جمع "بابة"، وهي: "طيف الخيال" و"عجيب وغريب" و"المتيم". ويبدو أنها لم تدون إلا بعد وفاته بما يزيد على قرن ونصف القرن أي في

القرن الخامس عشر، أو السادس عشر، أول من عني بها المستشرق الألماني جورج جاكوب George Jacob فقد وقف على مخطوطة لها في الأسكوريال، ومضى يعمل في تحقيقها ونشرها، وكان أول مانشره منها سنة ١٩٠١، وآخر ما نشره سنة ١٩٣٥، ثم عني بها ابراهيم حمادة، فأعاد تحقيقها، وقدم لها، ونشرها، سنة ١٩٦٣.

ويعتمد ابن دانيال في "باباته" أسلوب النقد الاجتماعي الساخر، ويميل فيها إلى الحيل والمقالب ويتخذها وسيلة للأداء الفني، وللتعبير الفكاهي. فالمقالب تكشف عن انتقام المغلوبين من الغالبين، بالإيقاع بهم، وتأكيد غبائهم، وهي تجذب المتفرج، وتشده، بما فيها من إضحاك، وتفتق في ذهنه أساليب الحيلة والدهاء، وتؤكد له أن بالإمكان الخلاص من وضع المغلوب.

وهو في بابه "طيف الخيال" يقدم قصة الأمير "وصال" الذي كان شاباً عابثاً، أسرف في اللهو والمجون، حتى نفذ ماله، وعندئذ قرر العزوف عما هو فيه، وصمم على الزواج، فطلب من إحدى العجائز أن تبحث له عن فتاة تليق به، فساعدته في ذلك، ولكنه اكتشف يوم الزفاف أنه قد خدع، إذ كانت عروسه قبيحة دميعة، فغضب، ومضى يريد قتل الخاطبة العجوز، فوجدها قد فارقت الحياة، فتألم وندم على ما كان من أمره، وقرر الارتحال إلى بلاد الحجاز، ليمضي فيها بقية عمره عابداً تائباً.

ويميل ابن دانيال دائماً إلى تقديم شخصية مسرفة في اللعب، تعيش حياتها في اللهو والمجون ثم تنتهي إلى التوبة والاستغفار، عند أرذل العمر.

ولقد قوي شأن خيال الظل في مصر، بعد ابن دانيال، فشاع وانتشر، إلى أن أمر السلطان الظاهر جقمق، الذي حكم بين ١٤٣٨ و ١٤٥٣م، بإحراق شيوخ خيال الظل، وأدواته، ولكن خيال الظل لم يلبث أن ظهر ثانية، وملاً المدن والأرياف في مصر، حتى إن السلطان أبو السعادات محمد قد تمتع بمشاهدة عروض

"أبي الخير" سنة ١٤٩٨م. ويبدو أن خيال الظل قد حقق بعدئذ تطوراً كبيراً، وهي الفترة التي دوت فيها بابات ابن دانيال، ونسخت، وقد شاهد السلطان سليم الأول سنة ١٥١٧م بعض عروض الخيال فأعجب بها، حتى إنه اصطحب معه إلى اسطنبول أحد المحترفين، ليطلع ابنه سليمان على خيال الظل المصري.

ومما لا شك فيه أن عدداً من لاعبي خيال الظل بعد ابن دانيال قد أبدعوا في عروضهم، وتألقوا، ولكن الزمن لم يحفظ من أسمائهم إلا القليل، وفي مقدمة هؤلاء الشيخ مسعود، والشيخ علي النحلة، والشيخ داود مناوي العطار، ويبدو أن العطار قد حقق شهرة كبيرة، فقد وضع قطعاً تمثيلية، وسافر إلى "أدنة" حيث قدمها أمام السلطان العثماني أحمد الأول، سنة ١٦١٢م، ولكن لم يبق من آثار أولئك إلا بعضها.

ففي سنة ١٩٠٩م عثر المستشرق الألماني باول كاليه في قرية المنزلة، الواقعة في دلتا نهر النيل، شمالي مصر، على مخطوط يضم نصوصاً لعروض خيال الظل، فيها أغنيات ومقاطع ومواقف منسوبة إلى أولئك الشيوخ الثلاثة، وقد حوى ذلك المخطوط على بابتين، الأولى: "لعب النار أو حرب العجم"، والثانية: "لعب التمساح".

وتحكي البابتة الثانية قصة فلاح مصري، اسمه "الزبرقاش"، هجر أرضه ليشغل في صيد السمك، من نهر النيل، وكان حظه سيئاً، إذ لم ينجح في اصطيد شيء، فنصح له أحدهم أن يذهب إلى "شيخ المعاش" ليعلمه سر الصنعة، ويقصده، ثم يتجه كلاهما إلى النهر، ويلقيان فيه الشباك، فيظهر تمساح كبير يبتلع الفلاح، ويحاول الناس إنقاذه، فلا يستطيعون، حتى يمر بهم رجل مغربي، يصطنع السحر، فيصطاد التمساح، وينقذ الفلاح.

والبابة تدل على فقر الفلاح، وبؤسه، وسعيه وراء الرزق، الذي يرمي به في أشواق التمساح، الذي يمثل السلطة التي تنهبه، وتسرق رزقه، ولا يكون له

الخلاص بغير السحر، يمارسه رجل غريب، مما يعني أن الحل كان صعباً، لا يمكن أن يتحقق إلا بمعجزة.

وبذلك يكون خيال الظل قد بقي فناً شعبياً، قوي الدلالة على واقعه، شديد الارتباط به، وهو واقع الفقراء البائسين، الذين يجدون في خيال الظل تسليتهم الوحيدة، وإن كان مستواه الفني قد انحدر، فأخذ يعتمد اللهجة العامية، ويقوم على النثر المفكك، ويميل إلى البذاءة والفحش.

*

ويبدو أن خيال الظل قد مَّنيَ طوال القرن الثامن عشر بتراجع والمحسار كبير، حتى أتيح له في القرن التاسع عشر أحد المهتمين به، وهو حسن القشاش، الذي استورد بعض أشكال خيال الظل من سورية، التي كان خيال الظل فيها مزدهراً، ثم قام بتقديم بعض العروض في القاهرة، ولقد استطاع أن يبعث خيال الظل في مصر ثانية، فقدم عدة بابات، يبدو أنها كانت من تأليفه، منها بابة "لعب المركب"، وبابة "لعب الدير".

وتبدأ بابة "لعبة المركب" بضرب على الطبول والدفوف، ويعزف على الناي، إعلاناً عن وصول إحدى السفن، وعليها قبطانها والمجذفون المنتشون بالغناء، وحين ينزل الجميع في البر، يحدث خصام بين أحد المجذفين والقبطان، ويتدخل في الخصام بعض المسافرين، وفيهم جندي تركي، وتاجر أقمشة، وابنه وزوجته، ومراكشي، وسوداني، وبربري، ثم يتحدث القبطان مع المراكشي عن القاهرة، فيذكر أن شوارعها وأحياءها ومساجدها.

ويتضح انحدار بابات خيال الظل بعد ابن دنيال، وضعفها، فقد أخذ الاهتمام فيها ينصبُّ على المواقف الهزلية، دون الحدث الرئيسي، وأصبحت فصلاً يراد منها التسلية فحسب، وهي تعتمد وسيلة إلى ذلك البذاءة والفحش والإضحاك الرخيص.

ولقد استمر خيال الظل في مصر حتى العشرينات من هذا القرن، وإن كان قد ازداد انحداراً، ومال نحو بذاءة أكثر فجاجة. ولكنه كان محدود الانتشار، فلم يكن في القاهرة غير مسرحين أو ثلاثة لخيال الظل، وإن كان هناك بعض المحترفين الذين كانوا يقدمون عروضهم في المقاهي، أو تحت الخيام، في مناسبات محدودة. ويبدو أن خيال الظل في مصر كان متأثراً في مراحله الأخيرة بخيال الظل في سورية، التي كان منتشراً فيها آنئذ.

•

وفي سورية كان خيال الظل متأثراً تأثراً كبيراً بخيال الظل في تركيا، حتى إن اسمه فيها، وهو "كراكوز"، محور عن اسمه في تركيا، وهو "قره قوز"، ويعني باللغة التركية "العين السوداء"، وليس هذا فحسب، بل إن كثيراً من العناصر والمكونات والتقاليد الفنية لخيال الظل في سورية تبدو متأثرة إلى حد كبير بمشكلاتها في "القره قوز" التركي. ولعل في هذا ما يدل على أن خيال الظل في سورية قد انتقل إليها من تركيا.

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن من المرجح أن تكون تركيا نفسها قد عرفت خيال الظل عن طريق مصر، منذ أن صاحب السلطان سليم الأول معه إلى اسطنبول أحد لاعبي خيال الظل، ليقدّم عروضه هناك، ويؤكد ذلك أن اسم خيال الظل بالتركية، الذي هو "قره قوز"، ليس إلا تحويراً لاسم "قره قوش"، وهو أحد رجال صلاح الدين الأيوبي، الذي نسبت إليه صور من المحاكمات الجائرة، بولغ فيها، حتى غدا "قره قوش" صورة للحاكم الأحق.

وفي كل الأحوال، فإن مما لا شك فيه، أن خيال الظل، الذي سندعوه من الآن الكراكوز، كما كان يطلق عليه في سورية، كان منتشراً خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، في معظم المدن السورية الكبرى، مثل بيروت ودمشق وحلب وحمص واللاذقية.

وكان رسل Alex Russel، وهو أحد أطباء الجالية البريطانية في حلب، أواخر القرن الثامن عشر، قد وضع كتاباً عن التاريخ الطبيعي لمدينة حلب، تحدث فيه عن عروض الكراكوز في حلب، فوصفها، وصور الجو الذي كانت تقدم فيه. ومن المؤكد أن الكراكوز قد حقق شهرة أكبر، وانتشاراً أوسع، في القرن التاسع عشر، إن لم يكن قد حافظ على ما كان عليه في القرن الذي قبله، على الأقل. ويؤكد ذلك ما تقدم من أن حسن القشاش قد استقدم بعض أشكال الكراكوز من سورية، ليقدم عروضه في القاهرة، ويؤكد ذلك أيضاً السفير الإيطالي ملمجناتي Perolari Malmignati الذي شهد عروض الكراكوز في بيروت سنة ١٨٧٥ وسجل ذلك في مذكراته، وقدّم وصفاً لأحد العروض. ولقد استمرت عروض الكراكوز في المدن السورية على مدى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، بل يبدو أنه كان شائعاً آنذاك ومنتشراً، ولاسيما في فترة ما بين الحربين، حتى إن بعض فصوله في حلب كانت تطبع فيها على أسطوانات، وتوزع، وكانت تلقى من الجمهور الإقبال، بما تقدمه من نقد لاذع لأوضاع في عهد العثمانيين، تشبه الأوضاع في ظل الانتداب الفرنسي على سورية. ويؤكد استمرار عروض الكراكوز في سورية خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين آدمون سوسيه الذي زار سورية عام ١٩٢٨ وأقام مدة في دمشق وحضر فيها عروض الكراكوز، ثم قام بتسجيل ١٢ فصلاً منها، مما يدل على كثرة العروض وانتشارها، وقد نشر فيما بعد أحد هذه الفصول، سنة ١٩٣٧ في مجلة الدراسات الشرقية.

*

وكانت عروض الكراكوز، التي تسمى فصولاً، تُقدّم في المقاهي، وأحياناً في الدور، بدعوة خاصة، ومن المتعارف عليه ألا تقدم إلا مساءً، وفي أيام معروفة من الأسبوع، ربما كانت الخميس، أو الاثنين، ولكن يوم الجمعة وحده، هو على

الأغلب الذي كانت تقدم فيه العروض. وإن كانت تقدم في شهر رمضان كل مساء، بعد صلاة العشاء والتراويح، وكان لاعب الكراكوز يدعى: "الخليلاتي". وفي الوصف الذي قدمه "رسل" لأحد هذه العروض، في مدينة حلب، أواخر القرن الثامن عشر، ما يعطي صورة جيدة عن تلك العروض. وفيه يقول: "يتكوّن عرض الدمى من ظلال، على غرار الظلال الصينية. وخشبة المسرح بسيطة جداً، وتبنى خلال دقائق قليلة، ويقود العملية كلها بمهارة فائقة شخص واحد، مغيراً صوته، ومقلداً اللهجات، وهذه العروض متنوعة ومزينة بسير القوافل، والمواكب المكلفة بالزهور، وغالباً ما يقاطع كل هذا القراقوز البذيء، ماعدا الحالات التي تكون فيها النساء حاضرات، كما في المنازل الخاصة، أما في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حدود له".

وتقدم الفصول الحلبية للكراكوز نموذجاً جيداً لفصول الكراكوز في سورية، وهي الفصول التي نشرها الدكتور سلمان قطاية، عن أسطوانات كان قد سجلها عليها في أواسط الخمسينات: الخليلاتي محمد الشيخ، الذي توفي سنة ١٩٧٣، وهي لا تختلف كثيراً عن تلك الفصول التي كان "ادمون سوسية" قد سجلها في دمشق سنة ١٩٢٨، بل إن بعضها يبدو مشابهاً للفصول الحلبية نفسها، مثل فصل "الحشّاب أو الحشّبات" وفصل "الطبيب الأجنبي أو الحكيم".

*

وفصول الكراكوز السوري ترتبط بالواقع ارتباطاً قوياً، من خلال تصويرها لجوانب من الحياة اليومية، ولا سيما في العهد العثماني. وهي تقدم دائماً الشخصيتين الثابتتين المعروفتين: "كراكوز" و"عيواظ"، اللتين تحمّلان، في الفصول كلها، الأبعاد نفسها، لكل واحدة منهما. ويظهر فيها دائماً شخصيات ثانوية متكررة ثابتة، مثل شخصية "الجندي العثماني" و"المرأة المتفرجة". ويغلب على الفصول الفحش والبذاءة، وتتفق في كثير من الحيل الفنية، التي تتكرر في كل

فصل، وفي مقدمتها المقالب، والضرب بالعصا، ولا يغيب عنها جميعاً المؤثرات الأجنبية، للقرقوز التركي.

إن عيواظ، كما يظهر في معظم الفصول، ذكي مخاتل خبيث جريء، يحبك دوماً المقالب لزميله قراقوز، ويبدو أكثر منه خبرة بالحياة وشؤونها، وربما كان أكبر منه سناً، وهو متعلم، إذ لا يفتأ يذكر الأمثال السائرة، ويقص القصص، ويقدم الحكم والنصائح، ويتكلم أحياناً بالفصحى، وهو دائماً يغيظ صديقه قراقوز، ويكيد له.

أما قراقوز فهو رجل بسيط، ساذج طيب القلب، يصدق كل ما يقال له، ودائماً يقع في المقالب، ويتورط في المشاكل، ويكون نصيبه الضرب والركل والرمي إلى الخارج. وهو أقرع، أمي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يجيد عملاً ما، ويكاد أن يكون أبله مغفلاً.

وإذا اختلف كل من كراكوز وعيواظ في شيء من الذكاء والمعرفة والفهم، فلقد اتفقا في كثير من الفقر والبؤس والشقاء، فكلاهما لا عمل له، وهما دائماً يتضوران جوعاً، ويبحثان عن عمل فلا يجدان، فيضطران إلى التحايل، يدفعهما إليه الواقع المرّ دفعاً، وهو تحايل يتكره عيواظ، ويخطط له، وينفذه كراكوز، ليواجهها معاً الواقع، حين لم يستطيعا مواجهته بالتحدي الساخر، ولكنه تحايل ينتهي إلى الإخفاق، لأن الواقع أكبر منهما وأقوى، ومع أن العواقب تلحق بهما كليهما، إلا أنها تلحق بكراكوز أكثر مما تلحق بعيواظ، وقد تلحق أحياناً بعيواظ نفسه.

وفي فصل "أجير الحلواني" يخبر عيواظ صاحبه كراكوز أنه سمع امرأة في السوق تخبر صديقتها أن زوجها قد أوصى الحلواني (صانع الحلوى) ليصنع لها بعض الحلوى، وأن أجير الحلواني سيمر بها في البيت ليأخذ بضع صينيّات فارغة، ويقترح عيواظ على كراكوز أن ينتحل شخصية أجير الحلواني، على حين ينتحل هو شخصية الحلواني نفسه، ليذهبا إلى المرأة، ويظفرا منها بالصينيّات، ثم يقومان

بيعها. ويوافق كراكوز، ويمضيان إلى المرأة، ويبدأ كراكوز بمحادثتها وهي وراء الباب، ولكن المرأة تطيل الحديث، وترهق كراكوز إرهاقاً، ثم تكشف له في النهاية أن الحلواني كان قد سرقها في العام الماضي بعض الصينيات، وأنها تريد أن تقتص منه، وعندئذ يدفع كراكوز بصاحبه عيواظ إلى المرأة ويقدمه بوصفه الحلواني، فيكون نصيبه الضرب ثم يقذف إلى الخارج.

والفصل يكشف رؤس الفقراء الذين يدفعهم فقرهم إلى التحايل على الأغنياء الذين ينعمون بأطياب الطعام، ثم لا يكون نصيبهم غير مزيد من البؤس والشقاء، ويظل الأغنياء في بذخهم ورفاهيتهم، وهم في الواقع السارقون الحقيقيون.

*

وفصول الكراكوز تقوم على حركات بسيطة جداً، بل ساذجة، قوامها حادثة عابرة، لا تعقيد فيها، ولكنها تظل مرتبطة بالواقع، وصادرة عنه، وذات دلالة كبيرة على جوانب فيه.

وبعض فصول الكراكوز كانت تعتمد على جانب من التاريخ العربي القديم، أو السير الشعبية، ولكن شيئاً من هذه الفصول لم يُحفظ، وتدل عليها أشكال الشخص الم محفوظة، وبعضها يمثل عنزة بن شداد، والوزير سالم، وأبو زيد الهلالي.

ويلاحظ أن الحوار في الفصول موزع على الشخصيات بدقة وعناية، فهي تعبر عن أفكارها ومشاعرها بأساليب خاصة تميزها، وتنسجم مع البناء الفني للفصل، وجمل الحوار غالباً ما تكون قصيرة، سهلة الإلقاء، لا تعقيد فيها، ولكنها مكتوبة باللهجة العامية، وهي لا تخلو بعد ذلك من بيت شعري مشهور للمتنبّي، في الحكمة، أو من مثل عربي.

ومن ذلك مثلاً الحوار التالي بين عيواظ وقراقوز من فصل الحمام الذي رواه الدكتور سلمان قطاية في كتابه فصول من خيال الظل نقلاً عن أسطوانات سجلها السيد محمد الشيخ في حلب نحو ١٩٣٥ - ١٩٣٧.

عيواظ : أهلاً وسهلاً وميت السلامة في أخي قراقوز، ابن الحلال عن ذكره ييان.
قراقوز : في دقنك هالكويسة، ولا عيواظ

عيواظ : نعم؟

قراقوز : اش بدنا نتم دايرين لاشغله ولا عمله

عيواظ : تعا ولك أخي قراقوز لأساوي أنا وياك كار حمام

قراقوز : لك عيواظ مابتعرف كار حمام كار ودان؟

عيواظ : اي ولك أخي قراقوز مابتعرف تناول فوطه؟

قراقوز : أي يعرف

عيواظ : أي تعا ولك أخي قراقوز، ركود الحقني، على صاحب الحمام، اركود يابو
اركود.

*

وما يلاحظ في الكراكوز هو جهوره ومحترفوه. فلقد كان جهوره على الأغلب من عامة الشعب، كما كان محترفوه منهم، ولم تكن ثقافة محترفيه لتزيد في شيء على ثقافة جهوره، وإذا كان هذا قد جعله، من جهة، مرتبطاً بواقعه، ارتباطاً قوياً وصادقاً وأصيلاً، يعبر عن مشكلات الجماهير وقضاياها، فإنه قد جعله، من جهة ثانية، خارج تاريخ الأدب العربي، الذي لم يعترف به، ولم يحفظ شيئاً من نصوصه، لسبب شكلي، هو اعتماده اللهجة العامية، على الرغم من الدور الكبير الذي كان له في التعبير عن الجماهير، والتأثير فيها، ولذلك لم يتح للكراكوز أديب أو شاعر يكتب له نصاً، أقرب إلى الفصحى، كما لم يتح له ناقد، أو مؤرخ، يحفظ له قيمته، ويرصد دوره.

إن ما حظي به خيال الظل، أو الكراكوز، من اهتمام الدارسين، هو اهتمام متأخر جداً، لم يبدأ قبل أواسط القرن التاسع عشر، وهو اهتمام محصور في دائرة المهتمين بالمسرح، والتراث الشعبي.

وكان من الطبيعي، بعد ذلك، أن ينقرض خيال الظل، وأن تغيب عروضه، عن المجتمع العربي، ولا سيما بعد انتشار السينما، والاهتمام بالمسرح، ودخول التلفزيون كل بيت، ولكن ليس من الطبيعي، بعد ذلك أيضاً، أن ينسى فن شعبي أصيل، مثل خيال الظل، الذي ظل دائماً مرتبطاً بالشعب، مثلما ظل الشعب مرتبطاً به، طوال قرون عديدة، لا تقل عن الثمانية.

*

وإلى اليوم، ما تزال شعوب العالم تحتفل بخيال الظل، وتعنى به، بوصفه جزءاً من تراثها، وتحاول المحافظة على نماذج منه، وفي كل عام، منذ سنة ١٩٧٥، يقام مهرجان للفنون التقليدية، في مدينة "رن" عاصمة مقاطعة "بريتانيا"، في فرنسا، يتم فيه تقديم قصول من خيال الظل، تشترك فيها فرق من دول كثيرة، منها الصين واليابان والهند وأندونيسية وتركيا واليونان، ومما يعتز به المرء أن يكون منظم هذا المهرجان، والمسؤول عنه، مدير دار الثقافة، في "رن"، الأستاذ شريف خزندار، وهو عربي، ولد في حلب، ودرس المسرح في فرنسا، وأشرف على النشاط المسرحي في سورية، ثم غادرها إلى فرنسا، ولكن مما يأسف المرء له ألا تكون للعرب فرقة تشترك في ذلك المهرجان.

فهل من فرقة عربية لـ "خيال الظل" ؟

المراجع

١. أبو شنب، عادل، مسرح عربي قديم، كراكوز، وزارة الثقافة، دمشق، لatta، (نحو ١٩٦٣).
٢. حجازي، حسين، "خيال الظل في الساحل السوري"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد ٩ صيف ١٩٧٩ والعدد ١١-١٢ شتاء-ربيع ١٩٨٠ والعدد ١٣ صيف ١٩٨٠.
٣. حسنين، د. فؤاد، "محمد بن دانيال" مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٦ آذار ١٩٧٩.
٤. حمادة، ابراهيم، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
٥. دغمان، سعد الدين حسين، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، بيروت، ١٩٧٣.
٦. عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، تر. د. رفيق الصبان، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٢٤٣ ابريل ١٩٧١.
٧. قره شولي، عادل، "تحولات خيال الظل" مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد ٩ صيف ١٩٧٩.
٨. قطاية، د. سلمان، نصوص من خيال الظل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.
٩. كاليه، باول، "مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر" تر. د. تقي الدين الهلالي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٦ آذار ١٩٧٩.
١٠. لنداو، يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر. أحمد المفازي، مر، د. لويس مرقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
١١. مندور، محمد، المسرح، سلسلة فنون الأدب العربي، رقم ١، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٣.

في الرواية

١- مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية

٢- وداعاً يا أفامية

٣- جمالية المكان في رواية ميرامار

٤- تقنية الإدهاش في رواية يندام الطوفان

٥- الوعي والحوار في أطيف العرش

مقدمة نظرية

لدراسة المكان في الرواية

تمهيد

ماتزال دراسة المكان في الرواية نادرة في النقد العربي، والكتب التي صدرت في هذا السياق ماتزال دون عدد أصابع اليد، وما تسعى إليه هذه المقالة هو وضع مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية.

وهذه المقدمة تستند إلى أهم ماصدر في العربية من دراسات في المكان الروائي، وهي دراسات سيزا قاسم (١٩٨٥) وحسن بحراوي (١٩٩٠) وسمر روعي الفيصل (١٩٩٥)، كما تستند إلى بعض الدراسات في الرواية الغربية. وغاية ما تسعى إليه هذه المقدمة أن تكون حافزاً إلى درس المكان، وعوناً على الوعي به جهاً، ولذلك تم توخي الإيجاز، والبعد عن الأمثلة التطبيقية، حتى تترك المجال للقارئ كي يستحضر في ذهنه ماقرأ من روايات.

أهمية المكان

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

إن المكان " ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله " (بحراوي ص ٣٣) .

المكان والواقع

وبداية لابد من الاتفاق على أن المكان في الرواية أيأ كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية، أو عنته، أو سمته بالاسم، إذ يظل المكان في الرواية عنصراً من عناصرها الفنية. إن المكان في الرواية هو " المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعه اللغة انصياًعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته " (الفصل ٢٥١)، " فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة " (سيزا ص ٧٤).

إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي.

" وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره " . (سيزا ٧٨٥).

وعندما يستعين الروائي بوصف المكان أو تسميته، فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي، وأي مطابقة بينهما، هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال المتلقي.

وظيفة المكان في الرواية

في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وفي الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار.

وفي هذه الحالة " يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر " (بحراوي ٣١) .

وفي كلتا الحالتين يظل المكان في إطار المعنى التقليدي للمكان في الرواية، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات " فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها " (الفصل ٢٥٣) .

" إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والخوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور " (بحراوي ٣٣) .

وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصراً فاعلاً، فيطورها، وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر.

وإذن " يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف " (بحراوي ٣٢) .

وهكذا، " فالفضاء الروائي أكثر شمولاً واتساعاً من المكان " (الفصل ٢٥٦)، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات " (الفصل ٢٥٦) " وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي، بوصفه كائناً مشخصاً، وتخيلياً، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ، الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة " (بحراوي ٣٢).

وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

إن المكان الهندسي البحث لا يمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن المكان في الواقع الخارجي، لأن المكان في الرواية هو المكان معروضاً من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه. " إن المكان الروائي لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم " (بحراوي ٢٩).

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهي:

١- المكان المجازي: وهو الذي لجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

٢- المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافات، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

٣- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً . (هلسا ٨ - ٩) .
ولذلك، فإن وصف المكان وحده لايساعد على خلق الفضاء الروائي، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

إن المكان في الرواية من غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة، وفي أفضل الحالات يساعد على فهم الشخصيات وتفسيرها، ولكنه لايتحول إلى فضاء، إن الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنى عليها الفضاء، ولكن الوصف وحده لا يصنعه.

" المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائي في هذا البناء منح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني، وإلا، فلا " (الفصل ٢٦١).

تسمية المكان الروائي

ولعل تسمية المكان هي أول السبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، وإن كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المفارقة، لأن التسمية محض وسيلة أولية باهتة، لايمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.

" إن المكان الروائي لفظي متخيل، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصادقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي " (الفصل ٢٨٣) .

المكان والواقع

ولذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان، و "هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما

يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكياً فنياً، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي (سيزا ١١٠).

إن الوصف يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللغة، وهو عنصر أساسي في الرواية، فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان، ولكنه ليس غاية في ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي، إنما هو تصوير فني.

وفي الرواية يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار، بل لعله من الممكن استخراج أسطر أو مقاطع خالصة للوصف، ولكن مما لا شك فيه أن هذا الوصف ليس للزخرف أو الزينة، إلا في الأعمال الضعيفة.

إن للوصف وظائف متعددة، منها التصوير الفني الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التي ستحرق المكان، فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان " تعبيرات مجازية عن الشخصية ، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان، (ويليك ٢٨٨).

و " الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لاعالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع " (سيزا ٨١).

وهو مما لا شك تأثير إيهامي، للمتلقى دور كبير في صنعه، إذ لا يمكن للغة أن تنقل تفاصيل الواقع، وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزئيات منه، وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها له اللغة.

" إن الرواية هي أولاً مجرد شيء، كتاب، موضوع على مكتبتنا، وعندما نفتحها وتنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ، فتقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية (بوتور ٥٩).

ولعل من المهم القول إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي، يخدم الرواية، ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءاً من بنيتها الكلية.

" والوصف يقوم على مبدئين متناقضين، هما الاستقصاء والانتقاء، وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية، وأيهما أكثر تعبيراً، أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة " (سيزا ٨٨).

ولقد وضع جان ريكاردو شجرة للوصف، وضّح فيها عناصره، وفيما يلي بيان بها : (سيزا ٨٨) .

الشيء

الوضع	الصفات	العناصر
الزمان	الحجم	أ - ١ - الوضع
المكان	اللون	٢ - الصفات
	العدد	٣ - العناصر
	الشكل	ب - العناصر
		ج - العناصر

ومما لا شك فيه أن لكل روائي منهجه، ونجاح منهج عند كاتب، لا يقتضي بالضرورة نجاح المنهج نفسه لدى كاتب آخر.

ومهما يكن من أمر، فإن الوصف عنصر أساسي في بناء المكان، وما الروائي إلا " رسام ديكور ورسام أشخاص " (بوتور ٤٦) .

وما الوصف في الحقيقة إلا " صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقسرة الروائي التعبيرية، وبالأهداف التي يريد تحقيقها " (الفصل ٢٦٢) .

" والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي. وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقاً لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسياً، وتتضمن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعياً، وحين تخسر هذه العلاقة لانفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنها تكفي بوظيفتها التفسيرية " (الفصل ٢٦٩).

أما الصورة الضعيفة فتجعل المكان الأساسي مجرداً لا يقع فيه حدث ولا تخترقه شخصية، وتبقى الصورة الضعيفة في أفضل حالاتها زخرفاً أو تعييناً عاماً لمسرح الحوادث، كما تعجز عن الكشف عن أي جانب من جوانب الشخصيات، سواء أكانت تحمل اسماً يوهم بأنها حقيقية في الواقع الخارجي، أم لم تكن " (الفصل ٢٦٩).

وهكذا يظهر واضحاً أن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي، وهذا الفضاء الروائي لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان، وتفاعلها معه، كما لا يتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة، وقيام علاقات متواشجة فيما بينها، وذلك كله من خلال منظور ورؤية تلتحم ببنية العمل الروائي.

وإذن لابد من " اختراق الشخصيات الروائية المكان، وإحياء العلاقات المكانية، وجعلها نابضة بالحركة والفعل"، (الفصل ٢٥٧) لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي، لأن " الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى، ومن ثم يصعب القول إن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد، وإن بدا ظاهره مغلقاً عليه وحده ". (الفصل ٢٥٦).

ولعل ذلك كله يؤكد ثانية أن المكان في الرواية " ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء أ جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث " (بحراوي ٣٠).

وفي الخلاصة يمكننا القول إن " مصطلح الفضاء الروائي يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها " (الفصل ٢٥٣).

المكان بين رواية الشخصية ورواية الحدث

ومن الممكن أن نقف هنا عند تمييز إدوين موير بين رواية الشخصية ورواية الحدث، لنرى انعكاس هذا التمييز على المكان، وهو يؤكد منذ البدء أنه " لا توجد روايات من الشخصيات البحتة، ولا روايات من الصاع البحت، وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك، غلبة بارزة وكافية دائماً " (موير ٦١).

ثم يرى أن " العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان، ويبني حدثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفرض الزمان، فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً، ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق المكان، فالثبات والخط الدائري

في حبكة رواية الشخصية، هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها، أما في الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحلّه هما اللذان يصنعان ذلك " (موير ٦٢).
" إن رواية الشخصية تقدم لنا شخصيات تعيش في مجتمع، ورواية الحدث تقدم لنا أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية، فالرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتاً وتحكيمياً " (موير ٦٢)، ولذلك نحسّ " بامتلاء المكان امتلاء بالغاً غير عادي في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية " (موير ٨٤).

وفي كل مرة يتحدث فيها موير عن المكان في رواية الشخصية أو في رواية الحدث يؤكد أن الأمر ليس مطلقاً، وإنما هو على سبيل التغليب، وهو يؤكد ذلك فيقول: " إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان، وهنا نرى مرة أخرى أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب " (موير ٦٣).

وعلى كل حال، فإن كلام موير لا ينقص ألبتة أهمية المكان في الرواية، ولا ينفي الفارق الفني الأكيد بين ماهو مكان وما هو فضاء، في أي نوع من أنواع الرواية، سواء بسواء.

إذ يمكن أن تنجح رواية الدراما في خلق الفضاء الروائي على الرغم من القول العام باعتمادها على الزمان وتسلسل الحدث أكثر من اعتمادها على المكان.

مستويات المكان

ومن الممكن النظر بعد ذلك إلى المكان من وجهة نظر فكرية، لأن المكان ليس محض مكان موضوعي، محايد، وإنما هو مكان روائي فني، يتم تصويره من وجهة نظر، ومن خلال زاوية رؤية، وعبر التفاعل مع الشخصيات والحوادث، وهو بذلك يحمل قيمة، أو يمثلها، أو يرمز إليها.

ففي الرواية " لانواجه فضاءً خاصاً، وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان " (بحراوي ٤٢) .

والإنسان كما يرى لوتمان " يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية " (سيزا ٧٥).

فهو يرى المقابلات التالية بين القيم والأماكن :

عالي × واطئ = قيم × رخيص

يمين × يسار = حسن × سيئ

قريب × بعيد = الأهل × الغرباء

مفتوح × مغلق = مفهوم × غامض

" إن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الأفهام، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمانية " (سيزا ٧٥) .

ويتجسد في هذا المكان الروائي من خلال التمثيل للقيمة بالمكان، والتقابل بين القيم من خلال التقابل بين الأمكنة، فالقصر العالي الواسع الكبير للفني القوي القادر على الفعل، والبيت الصغير الضيق الحقر للفقير.

وانطلاقاً من هذا التقابل والتمثيل " يرى لوتمان أنه توجد صفة طوبولوجية هامة هي الحد، فالحد هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضاءين غير متقاطعين، وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق " (بحراوي ٣٧) .

وهذا الحد سيجعل هناك أماكن مباحة، وأماكن محظورة، فالقصر محظور على الفقير، وبيت الفقير مباح للفني، ومن الصعب على الفقير اختراق القصر.

ومما لاشك فيه أن هذا الحد الذي يقيمه لوتمان ليس حداً مكانياً جغرافياً، إنما هو " حد اجتماعي اقتصادي يفصل بين فضاءين روائيين " (الفصل ٢٧٢) .
ومثل هذه التصنيفية إلى فضاءين تؤكد انطلاق الفضاء من رؤية الإنسان كما تؤكد أن الفضاء الروائي يحيل إلى البناء الفني للرواية ولا يحيل إلى الواقع .
وثمة رؤية تصنيفية أخرى قدمها غاستون باشلار في " جهاليات المكان " ، فتحدث عن مكان أليف، وهو البيت الذي يوجد فيه الإنسان، ثم تحدث عن المكان المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر، وأكد أنهما " ليسا متضادين كما يظن البعض، ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هو عليه موضوعياً، ... بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصور (باشلار ٣٣) كما أكد أن الإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة بشيء في الخارج .
ثم يلح على " أننا حين نقرأ مثلاً وصفاً لحجرة، نتوقف عن القراءة لتذكر حجرتنا، أي إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة " (باشلار ٧) .

" ومن هنا يقدم اعتراضه على الفكرة الوجودية التي تقول: حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين، فهو يرى أننا نلقى في البداية في هناءة بيت الطفولة " (باشلار ٧) .

وانطلاقاً من لوتمان أسس حسن بحراوي منهجاً لتصنيف المكان وفق ثلاثة مفاهيم، وهي التقاطب وتعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق "تقابلات ضدية" كالإقامة والانتقال (بحراوي ٤٠) ، ومفهوم التراتب الذي يتوزع فيه الفضاء " إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد " (بحراوي ٤١) وقد درس من خلال هذا المفهوم " طبقات الفضاء السجني بناءً على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة (بحراوي ٤١)، والمفهوم الأخير الذي اعتمده هو الرؤية و " هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان

وتحيطنا علماً بالكيفية التي ندرك بها أبعاده وصفاته ... ولهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف وتحليل أنواع الرؤيات السائدة في إدراك وعرض مكونات الفضاء الروائي... وستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي على طويق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره وتقديمه على نحو يلي الحاجة إلى الائتلاف والانسجام " (بحراوي ٤٢).

وما هذه التصنيفات أو النماذج أو المفاهيم إلا دليل آخر على أهمية المكان في العمل الروائي، وعلى ما يمتلك من أبعاد ودلالات.

المكان في رواية تيار الوعي

ولا بد بعد ذلك كله من الإشارة إلى الوضع الخاص الذي يمتلكه المكان في رواية تيار الوعي، فهو لا يظهر فيها بشكل وصف مستقل.

إن تيار الوعي " هو التكنيك الذي يستخدمه الروائي القديم لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني " (همفري ٥٤) .

وتيار الوعي مصطلح ابتدعه وليم جيمس (١٨٤٠ - ١٩١٠) " ويشمل كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص " (همفري ١٧)، " ولا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي، إنما يوجد بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعي ". (همفري ٢١). ومن تقنيات تيار الوعي المونتاج، " ويشير إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمي إليها " (همفري ٧٢).

وقد أشار ديفيد داتشر إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص، الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في

الزمان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر، والطريقة الأخرى بالطبع أن يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني " (همفري ٧٥).

الفضاء الموضوعي للكتاب

ولا بد أخيراً من الإشارة إلى الفضاء الموضوعي للكتاب، " أي فضاء الصفحة والكتاب مجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ. وفي هذا الاتجاه برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتوزيعات المختلفة وفهارس الموضوعات، ولقد عارض كثير من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلاً مبالغاً نحو الشكلنة والتجريد " بحراوي (٢٨).

وفي الواقع إذا كان من المفيد دراسة الفضاء الروائي من خلال تسمية الأشخاص والأماكن ومن خلال عنوان الرواية، فإن الفائدة تبدو أقل في دراسة الغلاف وشكل الحروف ونظام الفصول.

خاتمة

وبعد، فتلك هي بعض الآفاق التي تفتحها دراسة المكان في الرواية، وهي آفاق خصبة غنية واسعة، ويامكان القارئ من خلالها تحقيق متعة أكبر في التعامل مع المكان الروائي، ويامكان الدارس الانطلاق من غير شك إلى آفاق وأبعاد أغنى وأوسع .

ولعل ذلك كله يؤكد أهمية المكان في الرواية، وما هو جدير به من عناية ودرس.

المراجع

- ١- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- ٢- الفيصل، د. سمر روجي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

- ٣- قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥.
- ٤- هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، ١٩٨٩.

المراجع المترجمة :

- ١- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨٤.
- ٢- بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيسوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١.
- ٣- موير، إدوين، بناء الرواية، تر. إبراهيم الصيرفي، مر. الدكتور عبدالقادر القط، الدار المصرية، القاهرة، لانا.
- ٤- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر. د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٥.
- ٥- ويليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

وداعاً يا أفامية

تعد رواية " وداعاً يا أفامية " (١٩٦٠) لشكيب الجابري (١٩١٢-١٩٩٦) من أجمل الروايات العربية الرومانتيكية، فهي تتطلع إلى السمو، وتسعى نحو الصفاء، وتدور حداثتها في رحاب الطبيعة الجميلة، والغاية البكر، لتصور الجمال في بداءته الأولى، وفطرته النقية، ولتعبّر عن طموح إلى الخلاص من أدران المدينة، وما فيها من مفسد ومبازل.

وهي تستوحي أسطورة بيجماليون، فتصور عالماً مختصاً بالمعادن يرعى فتاة بريئة ساذجة، فيعلمها، ويصوغها وفق هواه، ويعشقها، ثم يكون مصيرها خلاف مصير غالاتيا معشوقة بيجماليون، إذ تفرّ من بين يديه، وتضيع إلى الأبد، لتؤكد سمو الفن فوق الواقع ونقاءه، ولتؤكد أيضاً خلوده .

ولعل " وداعاً يا أفامية " أول رواية في سورية تصوّر بالدقة والتفصيل حياة الفلاحين وعاداتهم في سهل الغاب، وتقدم تسميات علمية دقيقة لعشرات الأنواع من الأشجار والنباتات في غابات القرلق، من غير تكلف ولا اصطناع، وفي سياق روائي محكم البناء، وبلغة لا تخلو من قوة وشاعرية.

بطل الرواية سعد، عالم في المعادن، وابن طبقة ثرية، غارق في مبازل المدينة ومفسدها، يسهر في الملاهي، ويوقع في شباكه الغانيات، ولكنه يسعى إلى الخلاص، فهو يتخذ لنفسه في الغابة كوخاً، يعيش فيه، مستمتعاً بصفاء الغابة ونقاها. وهو يغامر في البحث عن معدن نادر، مؤكداً من خلال المغامرة سمو روحه، ونبيل مقصده، وهو يقرأ بالألمانية شعراً فيه رغبة في السمو والنقاء عبر الفن، ومن تلك الأشعار الجميلة الأسطر التالية:

أودّ أن أكون عملاً فنياً

يسمو بالروح كرنين النواقيس

ويريح النفس كسماء كثيرة النجوم

وبذلك يمثل بطل الرواية سعد الرغبة الرومانتيكية الجامحة في الخلاص من الواقع المرّ، والمدينة الفاسدة، ومبازل الطبقة الثرية، من خلال الفرار إلى الغاب، والجنوح إلى الفن، والتعلق بالعلم، في نزعة فردية مغامرة.

وتقوى تلك النزعة لدى سعد حين يلتقي المرأة المثال، وهي ريفية نقية، تحمل كل معاني البراءة والذكاء والكبرياء، مثلما تحمل كل معاني الجمال والأنوثة.

نجود صبية فرّت من قريتها كارهة أو مضطرة، تأكيداً لبراءتها ونقاؤها، إذ خملت الطعام كعادتها إلى عضو البعثة التنقيبية، سكاربا، وهو فنان كان قد تعلق بها، وتدخل عليه في غرفته، وإذا هو يرسم لوحة تصورها، وعندما يراها، يهم بتقييلها، وهي تأبى، ولم يكن يعلم هو أو تعلم هي أن لدى زوجة أبيها كانت مختبئة في ركن من غرفة سكاربا، ولدى هي التي جاءت إلى سكاربا عامدة، كي تعرض عليه هواها، وعندما ترى سكاربا يهم بنجود وهذه تتأبى وتمنع، تغتم الفرصة، كي تؤذي ابنة زوجها، وتسيء إليها، فتصبح ياللعار، لتتهم نجود في شرفها.

ونجود تدرك معنى تلك التهمة، وتدرك صعوبة كشف الحقيقة، ولذلك تفرّ من القرية هاربة، لتنجو بكرامتها ونقاؤها وشرفها، وتؤكد عزتها وإبائها.

وتلجأ إلى صياد فقير، فيأخذ بيدها إلى شيخ إحدى القرى، ليؤويها لديه، فتنام عنده ثلاث ليال، لا يغمض لها جفن، وهي تتوجس خيفة، وتصدق هواجسها، إذ ترى شبحاً في الليل يتسلل إلى غرفتها، فتهرب، تاركة سوارها الذهبي في الغرفة، لتؤكد ثانية إبائها وكبرياءها وعزة نفسها.

وتضيع في الجبال، ويخيم عليها الليل وسط الغابة، وهناك تبرز لها الضبع، لتشن فيها الجراح، وفي تلك الأثناء كان سعد في ملهى ليلي، ينصب الشباك ليصطاد إحدى الغانيات.

وعندما يرجع إلى الغابة، يجد أمام كوخه نجود غارقة في دمائها، فينقلها،
ويداوي جراحها، ويعلمها القراءة والكتابة، ويجد فيها خلاصه، إذ يرى فيها البراءة
والنقاء والذكاء، فيصوغها كما صاغ بجمالون تمثال جالاتيا.

وشيناً فشيناً تتعلق نجود بسعد، بل تحبه وتهواه، حتى إنها لتقبل ظله، وذات
يوم وبينما سعد يسير في الغابة يراها تستحم في غدير، فيتأمل جسمها النقي، من
بعيد، ويرى فيه كل ما كان يتطلع إليه من سمو، ثم يتابع طريقه من غير أن تشعر به.
ولكن في الطريق إلى الكوخ يلتقيان، ويتعانقان، وتشعر نجود هذه المرة أنها
ملك لسعد، وتحس بقوة حبها له، ولا تجد حرجاً أن تمنحه نفسها وهي بين يديه،
ولكنه في اللحظة الأخيرة يعف عنها، ولا يريد أن يחדش براءتها ونقاها، وهو
الذي كان قد طلب من خادمه أن يحضر له شيخاً ليعقد قرانه على نجود، ولذلك
يبتعد عنها ليصونها، في اللحظة التي كانت هي مستعدة لتمنحه نفسها.

وهنا يفور غضب نجود، وتحس بجرح في كبريائها، وتظن أنها قد أصبحت
رخيصة بين يديه، ولذلك عف عنها، وفق توهمها، فتفر هاربة، إلى الغاب، موئلاًها
وموطن براءتها ونقاها، لتتحد بالطبيعة، وتحل في الوجود، مؤكدة صفاءها وسموها.
ويظل سعد يبحث عنها، وهو ينادي "نجود، نجود"، ولكن مامن مجيب، فقد
أصبحت نجود صدى.

وهكذا تظل نجود سموّاً لا يطاق، وبراءة لا تدنس، وجمالاً لا يمس، تظل فكرة
لا تتحقق، ولقاء بكرة لا يتكرر، كما تظل لجود تمثالاً في حياة سعد، يصوغه من
أحلامه وهواه، ولكنه لا يمتلكه خلاف بجمالون، فكأنه طائر رباه على يده،
وأطعمه من مهجته، ثم حين شبّ حلق بعيداً وطار.

إن سعداً مخلص لنجود، محب لها، ولم يرد إيذاءها، بل أراد لها الخير كل
الخير، ووجد فيها خلاصه، ولكن ذلك الخلاص لم يتحقق.

وبذلك تؤكد هذه النهاية الرومانتيكية الحاملة أن السمو والنقاء والصفاء قيم مثلى، السعي نحوها دائم لا ينتهي، وإن كان الوصول إليها لا يتحقق. إن لجود هي رمز للطبيعة والغاب، بما فيهما من نقاء وصفاء وسمو وبداءة، وهي ملك للجميع، وليست ملكاً لفرد، وإن كان كل فرد يطمح إلى عناقتها، وبذلك فهي أعظم من أن يمتلكها فرد، وأكبر من يقيدوها مكان أو زمان، وبذلك، تظل نشيداً يتردد، وحلماً يداعب الجفون، ولا يتحقق، ليعلم الناس معنى الفن والسمو والبراءة.

ويتأكد ذلك كله مرة ثانية من خلال القصيدة التي كان يقرأها سعد، والتي يرد نصها في الرواية، ومنها الأسطر التالية: (ص ٢٣٨)

أن أكون قطعة من فن، لكن ؟

قل لي، أي يد ستجبل ترابي

أي قوة تصوغ غضاري

آه، لو تسنى للمرء

أن يكون بذاته قطعة من فن.

إن الأسطر السابقة تلخص وجهة نظر سعد، فهو يرى في الفن شكلاً أسمى من أن يحاط به، أو يتحقق بيد، بل لا بد له من معجزة.

وعلى هذه الشاكلة نظر سعد إلى لجود، قبل أن يراها وهي تستحم في الغدير، ومن بعد، كان يقدر جمالها، ويراها أسمى من أن تدنس.

وهو يراها تستحم كان يرى في عريها سموً ونقاء، وكان سعد مايفتأ يشبهها بتمثال، ويشبه نفسه بنحات، مرات كثيرة، وفي مواضع كثيرة، وهو يؤكد أنه يأبى أن يهين تمثاله.

وهاهو ذا المؤلف يغوص على أغوار سعد، فيصفه من الداخل، قائلاً: " ولكم من مرة كاد شيطان الغواية يلقيه على أقدام تمثاله مشيت الصبر، مهدور الرجولة،

ولكن شيئاً أقوى من فتنة الأعضاء، وأمضى من نهم الأحاسيس، وأطيب أنفاساً من شهقات الغلّة، كان يأخذ بلجامه، ويدير خياشيمه نحو نسمة من نسّمات الخير القريبة، فيرضى الرجل، وهو سعيد غير ناغم، بانطفاء نار الغواية في أعماقه، لينطلق مكانها نور وعيه الجديد" ص ٢٥٦.

تلك هي مشاعر سعد المصعدة نحو الأسمى، وهو تصعيد فنان، يسمو عن الواقع إلى المثال، ويرتفع عن اللحظة الراهنة إلى ماهو مطلق، مؤكداً بذلك نزعة رومانتكية حائلة، بل مؤكداً روحاً صوفية مشرقة.

ويزداد ذلك وضوحاً عندما يذكر المرء أن سعداً كان في الرابعة والأربعين من عمره، ولم يكن فتى مراهقاً، وأنه كان غارقاً في المتع والملذات، ولم يكن محروماً، ولذلك جاء تطلعه إلى السمو صادقاً، وصحيحاً، وتأكد هذا التطلع. بل تحقق حين وجد نفسه أمام روح سامية، وجمال نقي.

إن سعداً كان ينظر إلى الكون كله، وإلى نجود نفسها، نظرة الفنان إلى العالم، فهو يقدس ما يرى، ولا يفكر في الأخذ، إنما يفكر في التأمل، ولا سيما نجود، فهي بالنسبة إليه ليست محض امرأة، إنما هي قطعة فنية سامية.

ويلخص المؤلف ذلك كله بقوله عن سعد: "كأنه كان يضمن بتمثاله على أي شيء في الدنيا، حتى على شهواته، وغوائل افتتانه" ص ٢٥٧.

إن كل أجزاء الرواية وعناصرها ومكوناتها الفنية تؤكد هذه المقولة، ومنذ البدء تفرّ نجود من قريتها لتؤكد براءتها وسموها، وتفرّ ثانية من منزل شيخ القرية الذي آواها، لتؤكد نقاءها وكبرياءها، وتضيع في الغابة، لتؤكد أنها جزء منها، في الصفاء والبدائية والفطرية.

نجود هي بنت الطبيعة، ولا يחדشها شيء، ولا يلوّثها شيء، وعندما تريد الوصول إلى المدينة لتحتمي بها، تضيع عنها، وتضل الطريق إليها، وتتوه في أحضان الغابة، ولا تقع نجود فريسة إلا بين يدي الضبع ومثل هذا الوقوع لا يلوّثها،

بل يزيد لها طهراً عبر المعاناة والألم، ويؤكد انتماءها إلى الطبيعة، لأن الأذى يلحق بها من الطبيعة نفسها، وليس من المدينة أو الإنسان.

ومشهد نجود وهي تتعري وتستحم في الجدول نفسه في سياق الرواية ومن داخلها يؤكد نقاءها لأنها تتعري وهي تطمئن إلى أن أحداً لا يراها، ولأنها في حضن أمها الطبيعة. وعندما تستحم في الماء، أو تسند ظهرها إلى صخرة ملساء أو تعرض جسمها للهواء فإنما تتوحد مع كل ماحولها من عناصر بوصفها هي نفسها عنصراً من تلك العناصر، ولم يكن غريباً أن تتوحد بها وتحلّ فيها.

وبمثل هذه الصورة كان يراها سعد نفسه، وبمثل هذه الصورة كان يعرضها المؤلف، وبذلك لم يكن مشهد الاستحمام في الجدول للوصف أو الإثارة أو الإغراء أو تزيين الرواية بما هو جذاب، بل كان مشهداً ينطلق من حقيقة نجود ومن طبيعة الرواية ليؤكد هدفها.

كذلك القصيدة التي كان يقرأها سعد بالألمانية والتي ترجمها المؤلف، وهي تدعو إلى السمو الفني، لم تكن محض تقنية روائية، كما لم تكن أسلوباً تناصياً، إنما كان إيراد القصيدة جزءاً من بنية العمل الروائي يدعم سائر الأجزاء ويتحد بها، لأنه من طبيعتها، ولأنه يسير معها نحو النهاية، ونحو تأكيد مقولة العمل الروائي. حتى اسم نجود وسعد، كل منهما له صلة كبيرة جداً بشخصية كل منهما، وبالهدف الكلي من الرواية، كذلك عنوان الرواية نفسها.

إن العنوان: "وداعاً بأفامية"، يعني وداعاً للبراءة والبدائية والفطرة والنقاء والصفاء، يعني وداعاً للريفية والطبيعة، وداعاً لكل ما تمثل من قيم سامية في شخص نجود، وقد ضاعت في الغابة.

ومثلما انتهت أيام أفامية الزاهية، وانقضى تاريخها الجيد، وأصبحت محض طول تشهد على تلك الأيام، كذلك، أضحت أفامية رمزاً خالداً يذكر بما كان من حياة الطبيعة والنقاء والفطرة والبداءة.

أما سعد فهو من السعادة، القيمة العليا، التي يسعى إليها كل إنسان، ولا تتحقق في تحقيق الرغبات ونيل المآرب وبلوغ المرام، وإنما تتحقق في معرفة الفن في سموه وعلوه، وفي حالة الكشف التي تحققت مرة واحدة لسعد عندما رأى نجود تستحم في الغدير، حتى إذا ما عانقها بعد ذلك، وأوشك أن يمتلكها، فرت من بين يديه، وضاعت إلى الأبد، إنها السعادة في معرفة الحقيقة، وكشف اليقين، وهي لا تتأتى إلا للعارف العاشق، وقد تحققت في سعد، ولا تتأتى إلا للحن، كلمح البصر.

أما نجود، فهي كما في المعجم، المرأة العاقلة النبيلة، ولقد كانت نجود كذلك، وهي كما في المعجم أيضاً ناقة طويلة العنق مرتفعته، ولقد كان في نجود ما يشبه ما في الناقة من طول العنق وارتفاعه، دلالة على القوة والصلابة والسمو وبعد النظر، ونجود أخيراً هي جمع نجد، وهي ماعلا من الأرض وصلب وارتفع، ولقد كانت نجود كذلك، صلبة، عالية، مرتفعة، لقد كانت سامية، وكانت في سموها مثال الإباء والجمال والعفة والأنوثة والحب.

وبالاستناد إلى ما تقدم كله، كان طبعياً جداً أن يلتقي سعد بنجود للمحة من طرف، وأن يعانقها برهة، ليفترقا بعد ذلك إلى الأبد، لأن نجود وسعداً كانا أرفع من الواقع بمعناه اليومي المبتذل، ولأنهما كانا روحاً تتألق، وتطلعاً دائماً نحو الأسمى والأنقى، ومثلهما لا يكون لهما لقاء في الطين والأرض والجسد، لأنهما أسمى، ولأن لقاءهما خالد ومتجدد دائماً في الفن والروح والكلمة.

ومثلما فارق سعد نجود إلى الأبد، كذلك فارق الروائي شكيب الجابري فن الرواية، ولم يكتب أي رواية بعد روايته "وداعاً يا أفامية"، وكأنه حقاً قد قال: "وداعاً للبراءة، والنقاء، والبداءة، وداعاً للرواية"، وقد اكتفى بلحظة إشراق مبدعة تجلت له في رواياته الأربع، ولا سيما الأخيرة، "وداعاً يا أفامية"، لينصرف بعد ذلك إلى الأرض، يعنى بها، فيجملها، ويجعلها خضراء، ليبتني لنفسه كوخاً كما فعل سعد، مكتسباً من الأدب والفن والعلم خبرة رفعتة نحو الأرقى والأسمى.

تلك هي رواية " وداعاً يا أفامية " للروائي شكيب الجابري، وفيها ملامح غير قليلة من حياته وشخصيته، وتجلت واضحة في شخصية سعد، وقد كانت الرواية خفقة جناح في سموات الفن والحلم والجمال، وإشراقة وجد ومعرفة في فضاء صوفي رفيع.

ملحق

ولد شكيب الجابري عام ١٩١٢ في حي السوقية بحلب، وفي يوم ولادته طلّقت أمه، فرعته بنفسها مع أولادها العشرة الآخرين، وهو أصغرهم، وفي عام ١٩١٩ سافر مع أخويه عون الله وعبدالقادر إلى عالية بلبنان للدراسة في الجامعة الوطنية، ثم انتقل إلى الكلية الإسلامية ببيروت، سافر إلى جنيف عام ١٩٣٠ للدراسة الكيمياء، وفي العام التالي عاد إلى سورية ليخوض غمار النضال الوطني ضد المستعمر الفرنسي، فسجن، ثم أفرج عنه بشرط مغادرة البلاد، فرجع عام ١٩٣٢ إلى جنيف، حيث عين سكرتيراً مؤقتاً في عصبة الأمم، فكان أول موظف عربي دخل هذه الجمعية، حصل على دبلوم مهندس كيماوي ثم قصد جامعة برلين حيث نال درجة الدكتوراه في العلوم وفي أثناء ذلك كان يناضل من أجل وطنه، فقد ترأس عام ١٩٣٥ مؤتمر الشباب العربي للدعاية للقضية السورية والقضية الفلسطينية، وفي عام ١٩٣٧ عاد إلى الوطن ليعمل مدرساً للكيمياء في التجهيز الأولى ودار المعلمين بحلب وفي العام نفسه نشر روايته الأولى (نهم)، وتعدّ أول رواية بالمفهوم الفني للرواية في سورية، وأتبعها في عام ١٩٣٩ بروايته الثانية (قدر يلهو)، وفي عام ١٩٤١ قاد مظاهرة طلابية ضد الفرنسيين وخرج بكسور في جبهته ويده، ودخل الإنكليز سورية، ففرضوا عليه الإقامة الجبرية، وفي العهد الوطني عين عام ١٩٤٣ مديراً عاماً للدعاية والمطبوعات وأقام في دمشق، وفي عام ١٩٤٥ عين مديراً للمعادن ولمراقبة الشركات وفي العام التالي أسس مكتب القطن الوطني في سورية فأدخل بذلك زراعة القطن إلى سورية كما أدخل زراعة الصنوبر الحراجي إلى صحراء الديماس على مدخل دمشق وفي العام نفسه ١٩٤٦ أصدر روايته الثالثة (قوس قزح)، ثم عمل عام ١٩٥٢ وزيراً مفوضاً لبلاده في إيران وشهد انقلاب مصدّق على الشاه وكان له دور في تعميق العلاقات بين سورية

وإيران، وفي العام التالي ١٩٥٣ عين وزيراً مفوضاً في كابول بأفغانستان وعاد عام ١٩٥٥ إلى سورية ليتسلم إدارة معامل الصناعات الزجاجية فاستقدم الخبراء من ألمانية لرفع مستوى التصنيع وحقق نجاحاً متميزاً، وفي عام ١٩٦٠ أصدر روايته الرابعة (وداعاً يا أفامية)، وفي عام ١٩٦٣ أحيل إلى التقاعد فأقام في بيروت حيث عمل في الصحافة، وترجم بعض الروائع العالمية إلى العربية، ووهبه الملك فيصل الجنسية السعودية، وعينه مستشاراً لوزارة الإعلام، كما أنشأ مكتب الإعلام السعودي في بيروت وعمل مديراً له، وأخذ منذ عام ١٩٧٢ يتنقل بين سورية ولبنان والسعودية، وكان يقضي معظم أيامه في بلودان، وقد عمل بنفسه على استصلاح عدة قطع من الأراضي قرب دمشق وأحالتها إلى جنة خضراء، توفي يوم ١٣/١٠/١٩٩٦ في المدينة المنورة بالسعودية ودفن بالبقيع .

زوّد المؤلف بهذه المعلومات عن شكيب الجابري ولدها حسان وصفوان وحفيده شكيب في رسالة مؤرخة بـ ١٩٩٦/١٢/٧ .

ولا بد من الإشارة إلى الدراسة القيمة عن رواية وداعاً يا أفامية للأستاذ الدكتور حسام الخطيب، وقد نشرها أول مرة في مجلة المعرفة بدمشق العدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ثم ضمّنها بعد ذلك كتابيه: (نهوض الرواية) ١٩٧٥ و (روايات تحت المجهر) ١٩٨٣ .

جماليتة المكان في رواية ميرامار

- ١ -

يمتلك المكان في رواية ميرامار (١٩٦٧) لنجيب محفوظ قيمة خاصة، بما يحمل من دلالات نفسية وفكرية وثقافية مختلفة، وبما لقي من عناية فنية متميزة، فقد استعان فيه نجيب محفوظ بكل الوسائل والتقنيات الفنية لصنع فضاء رواية، من تسمية للمكان، ووصف أجزائه، واختلاف منظور الشخصيات إليه، وتنوع مواقفها منه، وامتداد أبعاده، وتنوع دلالاته، على الرغم من محدوديته الظاهرة، بل لعل محدوديته هي التي أتاحَت له استخدام تلك التقنيات والأساليب، فكان تعامله معه شاقولياً مكثفاً معمقاً، ولم يكن أفقياً مسطحاً .

ومن هنا اكتسب المكان في هذه الرواية أهمية مميزة، حتى يمكن أن يعد شخصية اعتبارية، يمكن الوقوف عنده وحده، ودرسه .

- ٢ -

وبنسيون ميرامار هو المكان الأول في الرواية، بل هو المركز، ومن حوله تمتد الأماكن وتتسع لتشمل الاسكندرية، ثم تمتد لتبلغ القاهرة. وفي بنسيون ميرامار تدور معظم حوادث الرواية، وفيه تلتقي معظم شخصياتها، حتى الثانوية منها. فهو المكان الذي يلجأ إليه عامر وجدي، الشيخ العجوز، ليخلو إلى نفسه، وليطمئن إلى عقب الماضي، وليرتاح، وفيه يسترجع ذكريات عمله الصحفي ونضاله السياسي في حزب الوفد.

وهو المكان الذي يلجأ إليه طلبة مرزوق وكيل الوزارة السابق، ليجد فيه المقر الأخير لحياته ولا يتردد في نهاية الأمر في الدخول في مغامرة غرامية مع ماريانا صاحبة البنسيون، ولكنهما يكتشفان معاً عجزهما ويدرك كل منهما النهاية. والبنسيون هو المكان الذي يلجأ إليه منصور باهي الشاب الهارب من القاهرة بعد أن خان صديقه فوزي وأودى به إلى السجن وسلبه زوجته درية .

والبنسيون هو المكان الذي لجأت إليه زهرة هاربة من القرية حيث أراد أهلها تزويجها كارهة من شيخ عجوز.

وسرحان البحيري يترك الشقة التي استأجرها لعشيقته صفية بروكات ويلجأ إلى البنسيون من أجل زهرة، وقد ضجر من حياته مع صفية، وهو يبحث عن مغامرة جديدة .

والبنسيون ملك ماريانا اليونانية، وهي عجوز متقدمة في العمر، والبنسيون بالنسبة إليها مكان ارتزاق، وهي تعامل النزلاء على أنهم زبائن، وتجادلهم في الأجرة، وتشترط عليهم جميعاً مضاعفة الأجرة في أشهر الصيف، وهي تأنس بهم، وتعبد عليهم واحداً بعد الآخر قصة مقتل زوجها في ثورة عرابي عام ١٩١٩ وقصة ثورة يوليو عام ١٩٥٢ التي سلبتها ثروتها.

والبنسيون كما هو واضح يعج بحالات مختلفة متناقضة، وهو كالسوق على نحو ما يصفه سرحان البحيري (ص ٢٢٠) .

وتبدو زهرة نقطة المركز في بنسيون مرامار وإن كان الجميع متفقين على أن البنسيون ليس بالمكان المناسب لها (ص ٤٨ - ص ٧٥) .

وتتفق زهرة مع الجميع في أنهم لجؤوا إلى البنسيون هرباً من الماضي وهرباً من مكان لا يريحهم ولكنها تختلف عنهم جميعاً في براءة نظرتها إلى البنسيون وطبيعة موقفها منه، فهي أرادت مكاناً للخلاص، وحاولت فيه اكتساب رزقها بالعمل خادمة، للتحرر من القيد المادي، وفيه حاولت التعلم على يد المدرسة عليّة، للتحرر من الجهل، ولا يكاد يشبهها في براءة النظرة إلى البنسيون والموقف منه إلا عامر وجدي، على حين كان الآخرون جميعاً ينظرون إلى البنسيون على أنه مجرد مكان عابر قد يساعدهم على تحقيق نزواتهم أو قد ينطلقون منه لتحقيق نزواتهم، وهو بعد ذلك بالنسبة إليهم مكان لجوء وهرب على حين هو بالنسبة إليها مكان خلاص.

ولكن نظرة زهرة إلى البنسيون لاتنجيها من نظرة الآخرين إليها، ولعل أغربها نظرة سرحان البحيري الذي انتقل إلى البنسيون لأجلها هي، لالشيء، إلا

لكي ينالها، وقد كان له ذلك، وهو يرفض الزواج منها، لأنها فلاحه وفقيرة وأميرة، ويرفض التخلي عنها، ويدعي حبها، ويريد لها عشيقته تهبه جسدها وحياتها ومستقبلها دون قيد الزواج منها .

والأغرب في الأمر كله هو إنكاره تعلمها وسؤاله: (وما فائدة العلم) (ص ٢٣٩)، حتى إنه يناقشها في مدرستها عليّة، فيخطفها منها، إذ يعيل إليها، ويزور أسرتها، ويتقرب منها كي يظفر بها زوجة، طامعاً في ثقافتها ووظيفتها وغنى أسرتها، ولكنها تكتشف خداعه فتتخلى عنه.

لقد حاولت زهرة اختراق البنسيون واتخاذها مكاناً للخلاص من الفقر والجهل ومكاناً لتحقيق الذات وتأكيداتها، ولكنه كان مكاناً للعدوان عليها وسلبها عفتها.

ولعل أخطر نظرة إلى زهرة في البنسيون هي نظرة ماريانا إليها، وقد وصفها عامر وجدي فقال عنها: " إنها على استعداد دائماً لحمايتها أو استغلالها " (ص ٧٩) .

- ٣ -

ويحمل البنسيون في الواقع عبق الماضي والطابع الغربي، ويبدو معتماً رطباً مطلاً على البحر، وهو مكان مغلق، متعدد الغرف، وغالباً ما يلتقي النزلاء في المدخل، يسهرون فيه ليستمعوا إلى المدياع .

ويبدو عامر وجدي أكثر النزلاء رضى عن البنسيون، وهو يصفه من الخارج فيقول عنه: " العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك، كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلح، ثم يمتد طرف قصي حيث تفرغ في المواسم بنادق الصيد " (ص ٧ - ٨) .

ونظرة عامر وجدي نظرة كلية شاملة، تدل على رؤية داخلية، تسقط من الذات على المبنى، أكثر مما تروى في المبنى من عناصر.

ثم يصف عامر وجدي النسيون من الداخل فيقول عنه :

" لاتقل حجرتي في شيء عن الحجرات المظلة على البحر، مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم .. لا يعيبها شيء إلا أن جوها يسبح في مغيب دائم لأنها تطل على منور كبير يتسلق على جدرانها سلم الخدم حيث تهرّ القطط ويتناجي العاملون. وزرت الحجرات كلها ، الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية، في كلّ أقيمت صيفاً أو أكثر في زمن مضى. ورغم اختفاء المرايا القديمة والسجاجيد الفاخرة والقناديل المفضضة والفناير البلورية فما زالت مسحة أرستقراطية باهتة تعلق بالجدران المورقة والأسقف العالية الموشاة بصور الملائكة " (ص ١٢) .

ونظرة عامر وجدي إلى المكان نظرة أليفة، تستغرق عناصره وتفاصيله، وتتعاطف معه، وتحسّ فيه ألفة الماضي، وتحن إليه، وتجذ فيه مسحة الجمال، ولا تنظر إليه من زاوية المنفعة بخلاف سائر الشخصيات التي لا تنظر إلى المكان إلا من زاوية محدودة، ولا ترى إلا بعض عناصره، ولا تراها إلا من خلال المنفعة .

يقول منصور باهي عن غرفته :

" تفقدت قطع الأثاث ثم قرّ عزمي على شراء مكتبة صغيرة للكتب، أما التراييزة المستديرة القائمة بين صوان الملابس والشيزلونج فصالحة للكتابة " (ص ١٤٣) .

ويصف حسني علام حجراته أول دخوله إليها وزهرة تفرش السرير، فيقول:
" حجرة مقبولة بنفسجية الجدران، هاهو البحر يترامى في زرقة صافية حتى الأفق، ونسائم الخريف تلاعب الستائر، وفي السماء قطعان مبعثرة من السحاب، التفت نحو الفلاحة، وهي تفرش السرير بالملاءات والأغطية ، جسمها قوي، رشيق، مفصل الخاسن، وإن صدق ظني فهي لم تحبل، ولم تجهض بعد، على أي حال من المستحسن أن أثنى حتى أحيط بأسرار المكان " (ص ٩٠ - ٩١) .

وهي نظرة تفحصية، غايتها الامتلاك، والأخذ، وليس التعاطف، وهي نظرة ذاتية، خاصة.

وأكثر المواضع تميزاً في البنسيون هو المدخل، حيث يلتقي النزلاء، فيسهرّون، وهو مدخل مفتوح على الداخل، يقع فيه باب البنسيون، حيث له شراعه، وفي المدخل مقاعد ومذايع وخزانة وتمثال العذراء، وغالباً ماتقعد تحته ماريانا، إلى جوار المذايع، حيث يسهر الجميع في ليلة الخميس الأول من كل شهر لسماع حفلة أم كلثوم، وعلى الجدران صورة الزوج الأول لماريانا، وصورة الزوج الثاني .

يقول عامر وجدي في وصف المدخل:

" جلست على القوتيل مرتدياً الروب، استسلمت ماريانا إلى مسند الكنبه الأبنوس تحت تمثال العذراء ، وانبعثت من المحطة الافرنجية موسيقى راقصة " (ص ١٤) .

" أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تاريخها، هناك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير في البدلة العسكرية زوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير، الذي قتل في ثورة ١٩١٩ وفي الجدار المقابل وفوق المكتبة صورة أمها العجوز، كانت مدرسة، على مرمى البصر في الصالة فيما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية، أفلس ذات يوم فانتحر " (ص ١٨) .

وهذا الوصف المدقق لا يبطئ السرد في الرواية، بل يعدها بعمق تاريخي، ويزودها بمعلومات لاغنى عنها، وبصورة موجزة .

وفي هذا المكان تتعرف الشخصيات كلها بعضها إلى بعض. يقول عامر

وجدي :

" كنت أجلس في المدخل، ولا أحد معي في البنسيون عندما دق الجرس، فتحت الشراعة، على طريقة المدام، فرأيت أمامي وجهاً انشرح لمراه صلدري. من النظرة الأولى انشرح له صلدري، وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء، أصيلة الملامح مؤثرة جداً بنظرة عينيها الحلوة المزقة " (ص ٣٥) .

ولعل أقل ما تعتمد عليه الرواية هو وصف المكان، وحينما تلجأ إليه، إنما تقدم معلومات، وتهدف لدخول شخصية، أو التعرف إليها، وهو في الحالات كلها وصف موجز جداً ومكثف، وهو وصف غير محايد، يمتزج دائماً بالأحاسيس والمشاعر والإسقاط الذاتي .

- ٥ -

وتعج الرواية بالألفاظ أعجمية كثيرة، ولا سيما ما يتعلق بالنسيون نفسه، من أركان وأثاث وأجزاء، وهي ألفاظ توحى بالجو الغربي والمناخ الأعجمي وتشير الإحساس بالغربة والدهشة، ومن تلك الألفاظ على سبيل المثال: بنسيون - كنية - فناير - راديو - نجفة - بارفان - صالة - كروسان - ديكولتيه - مرمطون - سفرجي - أباجورة - خواجاية .

ومثل هذه الألفاظ تدهش القارئ وتصدم حسه وذوقه، ويبدو أنها مقصودة، لي شعر القارئ بغربة الجو الذي تعيش فيه الشخصيات.

ثم تنتشر الألفاظ الأعجمية لتغطي جوانب أخرى ومن أسماء محلات ومراقص ومطاعم وسيارات وأطعمة وأشربة، عندما يتعلق الأمر بما هو خارج البتسيون .

- ٦ -

وتتسع الدائرة، خارج بنسيون مرامار، لتشمل الاسكندرية، بما فيها من رصيف يشغله محمود أبو العباس بائع الصحف والمجلات، ومقر الإذاعة الذي يعمل فيه منصور باهي، والمطاعم والمحلات وأماكن السهر والمراقص والغانيات والقوادات والشوارع التي يرتادها معظم أبطال الرواية ولا سيما بيوت الدعارة التي يرتادها حسني علام خاصة . وهي مواضع تمثل الاسكندرية التي تنظر إليها كل شخصية من وجهة نظرها الخاصة .

وأبرز ما يثير الاهتمام هو اختلاف الزاوية التي يرى من خلالها المكان وتعدد زوايا الرؤية، وهي بالطبع رؤية نفسية في المقام الأول، ومرجع هذا الاختلاف

وتعدده إلى تعدد الشخصيات وتعاملها جميعاً مع مكان واحد، ولكنه تعامل متنوع ومختلف.

وأوضح مايكون ذلك في نظرة عامر وجدي ونظرة سرحان البحيري، والأول شيخ عجوز طاعن في السن وفدي قديم يحمل مشاعر الحب والاحتضان لبنسيون ميرامار وماريانا ويحمل بين جوانحه الماضي والحاضر والمستقبل، والثاني فلاح قادم من الريف كان في أيام الدراسة الأولى وفدياً ولكنه سرعان ما انتسب إلى الاتحاد الاشتراكي وترك الريف وقدم إلى الاسكندرية ليعمل وكيل حسابات شركة الاسكندرية للغزل ويعد نفسه ممثل الثورة (ص ٢٢٤)، ولكنه انتهازي يرغب في الوصول إلى المرأة والمال والمنصب ويتآمر مع المراقب في شركة الغزل على تهريب سيارة غزل من المعمل لبيعها في السوق السوداء .

الأول ينظر إلى الاسكندرية نظرة كلية شاملة، والثاني لا يراها إلا من خلال زاوية ضيقة محدودة، الأول يرى الاسكندرية ويحتويها بقلبه وتمثل له الماضي كله ، والثاني لا يراها إلا من خلال المأكولات المعروضة في محل يوناني يعرض المأكولات الأجنبية .

يقول عامر وجدي عن الاسكندرية :

" الاسكندرية أخيراً، الاسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع " (ص ٧)
الاسكندرية بالنسبة إليه " ليس كمثلها شيء " (ص ١٧) .

على حين لا يرى سرحان البحيري الاسكندرية إلا من خلال محل يوناني لبيع الأطعمة، اسمه هاي لايف، وهو من خلاله يرى زهرة بل يرى ذاته، فيقول :
" هاي لايف، معرض أشكال واللوان، مشير للشغب، شغب البطون والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحريفة والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة، الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات. لذلك تتوقف قدماي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .

وهواء الخريف ينفحني بدسامته الجنسية، وعيناى ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة، طوبى للأرض التي غدت وجنتيك ونهديك " (ص ٢٠٣ - ٢٠٤).

سرحان البحيري ينطلق من زاوية محدودة ضيقة، هي الطعام والشراب، ويعبر عن رغبة واحدة، هي الجنس، ولذلك لا يرى من زهرة سوى وجنتيها ونهديها، وكل شيء عنده يفوح برائحة الجنس، ليلى حاجة وحيدة لديه، حاجة الجسد والذات الفردية، ولا يفكر بالآخر، ولا بما هو عام، بل لا يرى شيئاً من ذلك.

أما الإسكندرية بالنسبة إلى حسني علام فهي مراح لنزواته، حيث ينطلق بسيارته انطلاقة مجنونة، يجوب بها الشوارع بسرعة كبيرة، يلتقط العاهرات من هنا وهناك، وهو عابث ضائع، لا يلوي على شيء.

يتحدث حسني علام إلى نفسه، فيقول:

" السيارة تطير فوق أرض الشوارع السجابية، المصاييح وأشجار الكافور تركض في الاتجاه المضاد، السرعة الانسيابية تنعش القلب فتنبض عنه الحمول والملال، ويزمر الهواء ويرعش الأغصان فتشتت في انتشارات جنونية ... من قايتباي إلى أبي قير، من بحري حتى السيوف، البطن والأطراف، وكل أرض ممهدة أهيم فوقها بسيارتي " (ص ١١٢).

إن سيارة حسني علام هي وسيلة للحركة، ولكنها حركة عابثة لاهية ضائعة، لا تحقق شيئاً، وبذلك يسخر حسني علام وسائل الحضارة للضياع، بل للدمار.

وتغدو السيارة بعد ذلك بالنسبة إليه مكاناً خاصاً يمارس فيه الجنس، وهو المجال الوحيد الذي يتحرك فيه، يقول:

" وخطر لي أن أقوم بجولة استكشافية في مراكز الإشعاع الأصيلة، زرت قوادة قديمة بالشاطبي فجاءتني بفتاة مقبولة للصباح وتناولت الغداء عند قوادة ثانية باسبورتنج فأمدتني بامرأة أرمينية فوق المتوسط، أما قوادة سيدي جبار فأهدت إلى فتاة رائعة من أم ايطالية وأب سوري فأصررت على دعوتها إلى سيارتي، حذرتني

من الغيوم المنذرة بالمطر، فقلت لها إنني أتمنى أن يهطل المطر وفي الطريق الزراعي إلى أبي قير هطل المطر واختفى البشر، فأحكمت إغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والحلاء النقي الذي لانهاية له، وقد ذعرت الجميلة وقالت إن هذا جنون " (ص ١١٢) .

إن حسني علام كثير الحركة، واسع المجال، يمتد به الفعل إلى مساحات واسعة في الاسكندرية، ولكنها حركة ضياع، وأفعال عبث وهو ومجنون، وبذلك يبدو المكان محض مجال لتبديد وقته وقوته وضياعه .

وخلافه يظهر عامر وجدي الميال إلى التسائل الذي لا يكاد يغادر البنسيون يقرأ فيه ويفكر.

أما زهرة فلا تكاد تعرف من الاسكندرية شيئاً ، وكل ماتعرفه هو محل بيع الأطعمة والخمور والبنسيون ، بالإضافة إلى قريتها التي هربت منها، ولعل المفارقة تظهر في اختراقها محل البقالة هاي لايف بزيها الريفي، لتشتري أفخر أنواع الخمور (ص ٤٥) مما يؤكد اغترابها في الاسكندرية وضياعها .

ويتنقل سرحان البحيري في الاسكندرية، من مكان إلى مكان، خارج البنسيون. فهو في البدء كان مستأجراً شقة لعشيقته صفيّة بركات، وقد عاشرها سنة ونصف السنة، وهو يستقبل في بيته بعض عشاقها، كما يعلم بأنها تتعاطى العهر، بل إنها تعلمه بذلك (ص ٢١٢)، ثم إنه سرعان ما يضيق بها ذرعاً، ولا سيما عندما يرى زهرة، ولأجلها يلجأ إلى البنسيون .

ولكن سرعان ما يتخلى عنها، بعد أن ينال منها وطره، ويتعلق بمدرّستها عليّة، ويזורها في بيت أسرتها، طمعاً في الزواج منها .

وهو في أثناء ذلك يتردد على المطاعم والمراقص والملاهي، ولا سيما مطعم الجنفوار أو كافيه دي لاييه حيث يلتقي شريكه المهندس علي بكير، وهما يخططان معاً لتهرب سيارة غزل من شركة غزل الاسكندرية لبيعها في السوق السوداء .

إن الاسكندرية بالنسبة إلى سرحان البحيري هي موضعان اثنان، شقة لامرأة، يناها أو يفكر في الزواج منها طمعاً بوظيفتها ومالها وأسرتها ، ومطعم يحبك

فيه مؤامراته لسرقة الشركة نفسها التي يعمل فيها. وحين ينكشف أمره، في الحالتين، يقدم على الانتحار .

ومنصور باهي يرى في الاسكندرية سجنًا (ص ١٣٩)، وهو يغادرها كل أسبوع مرة، ليمضي إلى القاهرة، حيث يلتقي عشيقته درية، وهي زوجة صديقه فوزي، الذي خانه ورمى به في السجن، والذي يخونه أيضاً في زوجته، ولذلك هو هارب إلى الإسكندرية، وملتجئ إلى بنسيون مرامار.

والقاهرة بالنسبة إلى منصور باهي امتداد وراء الاسكندرية، هي مكان حرته، أو بالأحرى هي مكان ممارسته الخيانة، لصديقه، ومع زوجة صديقه .

ولذلك فهو يحب القاهرة، ويرتاح إلى بيت درية، ويأنس به، ولكن عندما تخبره بأن زوجها قد طلقها وهو في السجن ومنحها حريتها يتملص من المسؤولية، وتكون الفاجعة عندما يدخل مكتبه في مقر الإذاعة في الإسكندرية فيجد درية في انتظاره جاءت تطالبه بالزواج، عندئذ يتخلى عنها ويطردها .

وبذلك تغدو الإسكندرية حقيقة سجنًا لا يطاق، ولا يشم فيها سوى رائحة العفن، فيقول : " العفن يجري مع الهواء، ولعله يصدر أصلاً عن ذاتي أنا " (ص ١٤٠).

وبذلك تكون الاسكندرية أماكن للخيانة والغدر والضياع، في شوارعها يجوب حسني علام بسيارته، ومن ملاهيها يلتقط العاهرات، وفي بيوتها يمارس حسني علام العهر، وفي البنسيون يعتدي على زهرة، وفي مطاعمها ومقاهيها يحبك المؤامرات لسرقة العمل الذي هو وكيل الحسابات فيه، وفيها ينهض البنسيون المكان الذي يوفر لكل أولئك المأوى والملجأ .

وإذا كان محمود أبو العباس لم يدخل بنسيون مرامار، وإذا كان لا يتجول في شوارع الاسكندرية، بل يظل ملازماً الرصيف يبيع عليه المجلات والصحف، وكأن الرصيف وحده هو عالمه، فإنه هو نفسه يمارس ما يمارسه الآخرون، إذ سرعان ما ينتقل من الرصيف إلى مطعم بانينيوني، وقد اشتراه، وحسني علام يشكك في المورد الذي ساعده على شراء ذلك المطعم .

وإذن فمعظم الشخصيات تتخذ من المكان، ولا سيما الإسكندرية، وسيلة لتحقيق مآربها الخاصة بطرق غير شريفة .

وليست ماريانا أقل من الآخرين انتهاكاً للإسكندرية، وهي القابعة في ركن البنسيون، لاتكاد تغادره إلا لماماً، ولعلها، وهي التي لاتكاد تفعل شيئاً، الأكثر خطورة في نظرتها إلى الإسكندرية نفسها .

ماريانا ترى الإسكندرية من منظور تاريخي مختلف كلياً، فتعد نفسها الصانعة للإسكندرية، والبانة لها، والمؤسسة، وهي تدرك ما آلت إليه، فتقول، (ص ١٧) :

— لم تعد كما كانت على أيامنا، الزبالة ترى الآن في طرقاتها .

ويعلق عامر وجدي :

— عزيزتي ، كان لابد أن تعود إلى أهلها .

وترد عليه بحدة :

— ولكننا نحن الذين خلقناها .

وهكذا يبدو وجود ماريانا صاحبة البنسيون ومديرة له ومديرة، أشبه بوجود المستعمر المدير والمدير لشؤون المستعمرة، كما تبدو نظرتها إلى الإسكندرية مطابقة لنظرة المستعمر الذي يرى أنه حضر البلد الذي استعمره .

ويؤكد ذلك كله نقمة ماريانا على ثورة ١٩١٩ التي سلبت زوجها وحبيبها الأول والأخير، كما يؤكد ذلك ثانية نقمتها على ثورة ١٩٥٢ التي سلبت ثروتها .

— ٧ —

وهكذا يظهر المكان في الرواية محدوداً وثابتاً، وهو بنسيون مرامار ومن حوله الإسكندرية، وهو مكان محدود، ولكن الشخصيات أغنته، وأثرت فيه، بما فيها من تنوع وتعدد وتعاقب.

وبذلك فالرواية تقوم على وحدة المكان، وثباته، وهو البنسيون، وعلى تعاقب الأجيال، وتعددتها، وتتمثل في عامر وجدي وطلبة مرزوق وحسني علام ومنصور باهي وسرحان البحيري .

ويبدو واضحاً أن تأثير الزمان أقوى من تأثير المكان، فالأجيال تتعاقب، وتسير من النزاهة والبراءة ، إلى الخيانة والغدر، ويبدو تأثيرها في المكان أكثر من تأثير المكان فيها، فاليوت في الاسكندرية تتحول إلى أماكن لممارسة البغاء والدعارة والعهر، والمقاهي تتحول إلى أماكن لممارسة الخيانة والغدر وحوك المؤامرات. والبنسيون نفسه، على الرغم من ثباته كمكان، يتحول من منزل يضم زوجين إلى " نزل للسادة يعمل به طاه ومرمطون وسفرجي وغسالة وخادمان " (ص ٢٦)، ثم ينقلب إلى نزل لأحد فيه سوى خادمة واحدة هي زهرة، وسرعان ما ينقلب ثانية إلى مكان للاعتداء عليها وسلبها عفتها، وإلى مكان للنزاع والخصومة بسببها بين حسني علام ومنصور باهي.

- ٨ -

إن كل شيء يسير نحو الأردأ، وتبدو الأحداث كلها غير معقولة، حتى إن حسني علام نفسه ليقول : " نحن نعيش الأيام التي تسبق مباشرة يوم القيامة " (ص ٢٣٢). وهي ليست محض نبوءة بالانهيار والسقوط، وإنما هي دلالة أيضاً على واقع فسد فيه كل شيء، ولذلك تقول زهرة محتجة : " جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لا يؤمنون بأن الله موجود " (ص ٢٣٧).

وإذا دل قول زهرة في براءتها على شيء، فإنما يدل على غياب القيم والمثل والأخلاق، وانطلاق الأفراد نحو مآربهم الخاصة.

لقد تحولت الإسكندرية إلى حفرة الجحيم العميقة، كل شيء يغوص فيها نحو الأسفل، نحو الأردأ أو الأسوأ ، بكل المعاني والمفاهيم والقيم، بما في ذلك قيم الدين والوطن والشرف.

إن هذا الخراب المكاني هو دليل خراب زمني، هو دليل انجراف نحو ما هو أخطر.

- ٩ -

ولكن يبقى ثمة سؤال، لماذا البنسيون؟ ولماذا ماريانا؟ ولماذا الاسكندرية ؟

هل الاسكندرية في الرواية هي الامتداد المكاني والزمني للاحتلال اليوناني أو الروماني لمصر؟ وهل يدل على ذلك أسماء محلات العهر والرقص ودور الغواية المنتشرة في الاسكندرية؟ وكلها أسماء أعجمية، هل يؤكد ذلك كله وجود بنسيون ميرانار، الذي لا يكاد يوفر إلا الملجأ لكل ضائع أو خائب أو خائن أو متهتك؟ هل يؤكد ذلك وجود ماريانا نفسها مديرة للبنسيون ومديرة لأمره، ومتخذة من زهرة خادمة لها؟ هل هي علاقة استغلال أو حماية من الغرب لمصر ترمز لها علاقة ماريانا بزهرة؟

يقول عامر وجدي عن العجوز قاصداً زهرة :
" إنها كما تعلم على استعداد دائماً لحمايتها أو لاستغلالها " (ص ٧٩).
فهل زهرة هي مصر؟ وهل العجوز هي الاستعمار القديم؟ وواضح بعد ذلك المقصود بالاستغلال والحماية .

- ١٠ -

أسئلة كثيرة، تثيرها ميرانار، الإسكندرية، المكان، وتصعب الإجابة عنها، لأن الرواية تمتلك قوة الحياة وصخبها، ولأنه من الممكن قراءتها بعيداً عن الرمز، بل هي قوية جداً وصاخبة بالحياة، ومن الصعب تحويلها إلى رموز .
ولكن يبقى ثمة مفتاح، يحمله عامر وجدي، الشخصية التي تبدأ بها الرواية، وبها تنتهي.

عامر وجدي يمتلك نظرة كلية شاملة، كما يملك رؤية حانية واعية، وهو يفهم العجوز حقيقة، ولا ينصاع لها، كما انصاع لها في النهاية طلبة مرزوق، فحاول ممارسة الحب معها، فخاب كلاهما.
لقد ظل عامر وجدي في منجى من الزلة والسقوط، وظل محافظاً على وعيه وفهمه، كما ظل محافظاً على وطنيته ونقائه.

هل عامر وجدي هو الحارس الأمين على زهرة ومصر والحافظ لسرها والراعي لمستقبلها؟ وهو الذي يهمس لزهرة فيقول لها في الختام (ص ٢٧٩) :

- ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود.

هل هو عامر وجدي هو الأرض والتاريخ، فهو دائماً عامر لا ينهار ولا يسقط، وهو دائماً حامل للحب والوجد الذي لا يغيره الزمان؟

- ١١ -

ولكن ثمة سؤال أيضاً، لماذا الجيل القديم وحده، متمثلاً في عامر وجدي، هو الحامل لروح النضال والنزاهة والسمو والبراءة والمثل للوجدان والتاريخ والحضارة والإسلام، ولماذا الجيل الجديد، متمثلاً في سرحان البحيري وحسني علام ومحمود أبو العباس هو وحده الراكض وراء المال بأي طريقة الساعى وراء الجنس بأي شكل، وهو في معظمه الخائن الفاسد الضائع؟

إن القضية لا تتعلق بالأجيال، ولا بتفضيل جيل على جيل، إنما تتعلق بمراحل تمر بها البشرية، وتتعلق بجوهر الإنسان، وهي مراحل متنوعة، متغيرة، قد يطرأ فيها الفساد على كل شيء، في مرحلة ما ولكن يبقى بعد ذلك جوهر الإنسان، وهو في جوهره نقي، ولكنه يحتاج إلى الخبرة والمعرفة، فيكتوي بنار التجربة، وتحترق أجنحته، ولكنه لا يموت، وإنما يكتسب المعرفة، وسرعان ما يمر الزمان، وتمضي تلك المرحلة، لتأتي بعدها مرحلة أخرى، يمكن أن يكون فيها النهوض.

وهذا ما أكده عامر وجدي حينما قال لزهرة :

" ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود " (ص ٢٧٩) .

فلقد ضاعت مرحلة، ولكن لم يضع العمر، ومرّ زمن، ولكن لم يمرّ الزمن كله، ولذلك، فمن الممكن الإفادة من الوقت الذي مضى، للوقت الذي سيأتي.

- ١٢ -

ولئن دل هذا كله على شيء، فإنه يدل على أن القيمة الأولى هي للإنسان، بما يفعله في الزمان، لأن الإنسان هو الأصل والجوهر، ولكن لا بد لهذا الإنسان من

الخبرة والمعرفة، الخبرة يكتسبها الإنسان مما يعيشه في عمره من تجارب وما يعاني من أمور، والمعرفة يتلقاها من الأجيال السابقة .

وهنا تظهر زهرة في الختام مطلة على المستقبل، متجاوزة كل مامرت به من مراحل، وقد اكتسبت خبرة مما عاشته، ويقف إلى جوارها عامر وجددي، لا لأنه رمز للجيل القديم، بل لأنه رمز للمعرفة المتوارثة، والمتراكمة عبر الأجيال. فهو يؤكد لها أن العمر لم يضع سدى، وأن بإمكانها أن تستفيد من تجربتها لتعرف الصحيح من خلال معرفتها الفاسد.

وإذا كانت زهرة قد احتجت مرة فقامت، إن : " جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لا يؤمنون بأن الله موجود " (ص ٢٣٧) فهاهو ذا عامر وجددي يقف إلى جوارها في الختام ليقول لها إن الله موجود .

وهو يؤكد لها ذلك بمواقفه كلها طوال الرواية وموقفه منها في الختام، إذ ينقل إليها الثقة بالذات، والتفاؤل بالمستقبل، ويعلمها معنى الإنسان، كما يؤكد ذلك ثانية حين يخلو إلى نفسه، فيتلو آيات من القرآن الكريم، (ص ٢٧٩) منها قوله تعالى : " الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان " .

تقنية الإدهاش

في رواية " ينداح الطوفان "

- ١ -

" ينداح الطوفان " هي الرواية الأولى في مسيرة نبيل سليمان الروائية التي سجلت حتى عام ١٩٩٥ اثنتي عشرة رواية، خلال خمس وعشرين سنة، هي المدة مابين صدور الرواية الأولى عام ١٩٧٠ وصدور " أطيف العرش " الرواية الأخيرة، عام ١٩٩٥.

وهي مسيرة تؤكد المساهمة الفعالة لنيل سليمان في نهوض الرواية العربية وتطورها في الربع الأخير من القرن العشرين، ومنافستها لمعظم الأنواع الأدبية الأخرى حتى كاد يترسخ القول بأن الرواية هي ديوان العرب في القرن العشرين. وتؤكد رواية " ينداح الطوفان " منذ البدء وضوح الهم الواقعي، ولا سيما الاجتماعي والسياسي، في تجربة نبيل سليمان الروائية، حتى يمكن عدّه الكاتب الواقعي الاشتراكي الأكثر قوة ونضجاً ووضوحاً في المشهد الروائي العربي عامة والسوري خاصة.

ومن الملاحظ بصورة عامة غلبة الاهتمام بالجانب المضموني في درس مثل هذا النوع من الروايات، وهذا ماسوف تسعى هذه الدراسة إلى تجنبه، إذ ستكتفي بالاهتمام بأحد الجوانب الفنية وهو تقنية الإدهاش.

- ٢ -

وتحمل رواية " ينداح الطوفان " من وعي المؤلف لحرفة الرواية، بقدر ماتحمل من وعيه الواقع، سياسياً واجتماعياً وتاريخياً، وإذا لم تحمل هذه الرواية شيئاً من

أساليب الرواية الحديثة وتقنياتها، فإنها تدلّ على كاتب يتقن حرفته، ويقدر على تطويرها، على الرغم من أنها العمل الأول في تجربته الروائية.

والرواية تقع في نحو من ثلاثئة وخمسين صفحة من القطع الوسط، (طبعة دار الأجيال، دمشق، بلا تاريخ، ٣٤٤ صفحة)، وتتألف من أربعة فصول، كل فصل فيها مقسم إلى وحدات حكاية ذات أرقام، وتدور معظم حوادثها في قرية صغيرة في جبال الساحل السوري، وتشغل من الزمان نحواً من عشرة أعوام، أو أكثر، تمتد من مرحلة ما قبل الوحدة إلى مابعد ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣، إذ تبدأ والطفل أحمد مايزال في مرحلة التعليم الابتدائي، وتنتهي وهو معلم في القرية بعد تخرجه من الجامعة، وعلى الرغم من بروز شخصيته فمن الصعب إسناد دور البطولة إليه، إذ تضم الرواية نحواً من عشرين شخصية، معظمها يمتلك أبعاده الشخصية المتميزة، وتأثيره في مجريات الرواية، ولعل أبرز هذه الشخصيات أبو أحمد وابنه أحمد وأبو سلمان وابنه سلمان ونايف، ويمثل هؤلاء جانب الفلاحين، وأبو اسكندر وزوجته الثانية منيرة ابنة الإقطاعي الكبير علي بك، وخصمه اللدود بهجت بك، والشيخ جوهر صنيعته، ويمثل هؤلاء جانب الإقطاع.

— ٣ —

وعلى الرغم من هذا الامتداد الواسع في الزمان والشمول لعدد كبير من الشخصيات والحوادث فإن الرواية ممتعة وشيقة، ولا يكاد يحس قارئها بشيء من الملل.

ولا يرجع التشويق في الرواية إلى الحب أو الجنس أو البطولة على نحو ما هو مألوف في بعض الروايات، على الرغم من وجود الجنس والحب والبطولة فيها، فهي عناصر موجودة، ولكنها ليست طاغية ولا مهيمنة، ولا يرجع التشويق فيها إلى هذه العناصر.

إن التشويق في الرواية يرجع إلى جانين اثنين، الأول منهما هو حدة الصراع بين رجال الإقطاع والفلاحين، وهو صراع قوي، يدلّ على رؤية فكرية واضحة، وثمّ سريع في وعي الفلاحين، وتطوره نحو فعل ثوري، ولا سيما لدى فئة من الشباب، يفعلون في الواقع ويغيّرون.

والجانب الثاني الذي يرجع إليه التشويق في الرواية هو تقنية الإدهاش الواضحة، التي تدلّ على وعي المؤلف لحرفة الرواية، وتمكّنه منها.

- ٤ -

والمقصود بالإدهاش بروز حدث أو ظهور موقف بشكل يفجأ القارئ، ولا يجد له تفسيراً أو تعليلاً، ولكنه مايلبث حتى يكتشف بعد قليل دوافعه وأسبابه، ويستنتج دلالاته وأبعاده، ويرى مالمالك الموقف أو الحدث المفاجئ من دور في تغيير في مجرى الحوادث، وتبديل الأمور.

إن الإدهاش يقوم على جدلية السبب والنتيجة، العلة والمعلول، الباطن والظاهر، الخفيّ والجليّ، ففي البدء يظهر الجليّ أو الظاهر أو المعلول أو النتيجة، فيدهش المتلقي ويشعر بشيء من الغموض، ويحس بالشوق إلى معرفة شيء ما، وعندئذ يأتي السبب أو العلة أو الباطن أو الخفيّ، فيدرك ماسبق، ويعرف الخفايا، وتزداد الدهشة، بل تتجدد، لا بسبب الخفاء والغموض، هذه المرة، وإنما بسبب الانجلاء والوضوح.

- ٥ -

ومنذ البداية نرى أبا أحمد يتأخر في حمل نتاجه من التبغ إلى الإقطاعي أبي اسكندر، وقد يظن أنه محض تأخير عادي، ولكنه سيدلّ فيما بعد على نقمة الفلاح على الإقطاع، ومهما يكن فإن أبا أحمد يضع أربعة أكياس من التبغ على ظهر الحمار، كل كيسين على جانب، ويمضي مع ابنه، وإذ يصل إلى أبي اسكندر، يهّم مساعده يوسف بمساعدة أبي أحمد على إنزال الأكياس، فيمنعه أبو اسكندر، وقد

يبدو الأمر عادياً، ولكن المفاجئ أن أبا اسكندر يمنع الولد أحمد من مساعدة أبيه أيضاً، ولا يجد القارئ تفسيراً أو سبباً أو علة، ولكن بعد قليل سيتم تفسير كل شيء.

فهاهو ذا أبو أحمد يحمل الكيسين المثبتين على جانب الحمار، فإذا الكيسان الآخران في الجانب المقابل يقعان على الأرض، ويتخذ أبو اسكندر من وقوع الكيسين ذريعة لرفض أخذهما، إذ تكسرت فيهما، وفق زعمه، أوراق التبغ، ثم يساوم عليهما أبا أحمد، ويشتريهما بنصف الثمن، بل يأخذهما من غير أن يزنيهما، ويقدر زنتهما تقديراً (ص ٢٢-٢٦).

إن الرواية لا تعلل سبب منع أبي اسكندر ليوسف ثم أحمد من مساعد أبي أحمد، ولا تظهر دافعه إلى ذلك، إنما تكفي برصد فعله، خطوة خطوة، وهي في كل خطوة تفجأ القارئ، وتثير شوقه إلى معرفة الدافع، ومتابعة ماسيحهصل، ثم تأتي النتائج منطقية، وذات دور في توضيح الدوافع، وتقديم الدلالات.

إن نقمة أبي اسكندر على أبي أحمد، لا تساق مباشرة، وإنما تصاغ وفق تقنية فنية، فيها إدهاش، وتشويق، وهي تدلّ على خبث الإقطاعي ومكره.

- ٦ -

وتدور الحوادث، فيكشف أبو أحمد لأبيه وأمام الفلاحين جميعاً غش الإقطاعي أبي اسكندر في الوزن، فيقدم أبو اسكندر على ضربه ويرميه على الأرض وينهال عليه ركلاً، ويغضب أبو أحمد لولده، فيقدم على ضرب الإقطاعي، ثم يهرب مع زوجته وولده إلى أهله يحتمي بهم، وما هي إلا هنيهة حتى يظهر أبو اسكندر، ومعه رجاله، وهم قادمون، ويخرج إليهم أبو علي عم أبي أحمد، بصحبة الشيخ جوهر، وهنا ينتحي الشيخ جوهر بأبي اسكندر إلى جانب، يأخذان في التحاور، وأبو علي يرقب من بعيد، من غير أن يعرف ما يدور بينهما، وحين يرجع إليه الشيخ جوهر، يسأله أبو علي عما تم الاتفاق عليه، فيقدم إجابات غامضة لا تدلّ على شيء، وحين

يرجعان إلى أهل أبي أحمد، لا يقدم الشيخ جوهر شيئاً، سوى قوله لأبي أحمد:
" عندما أرسل في طلبك إلى بيت أبي اسكندر هذا المساء ستذهب فوراً" (ص ٣٦).

وهنا يشور شوق كبير لدى القارئ لمعرفة ما دار بين الشيخ جوهر وأبي
اسكندر ولمعرفة ما سيحدث عندما يزور أبو أحمد أبا اسكندر.

وهذا الشوق لدى القارئ المصحوب بالفضول وحب المعرفة ومتابعة الحدث
الروائي، يصاحبه شوق آخر يشور لدى أبي أحمد، إلى معرفة ما سيحصل له ولابنه
أحمد ولزوجته ولأهله جميعاً، وهو شوق مصحوب عنده بالقلق والخوف. ومثل هذه
التقنية الفنية ليست لمحض التشويق الفني، وإنما هي ذات دلالة على واقع المجتمع،
إذ يظهر فيها تحكّم أبي اسكندر بمصائر الفلاحين، وخوف هؤلاء منه وإذعانهم له،
كما تدلّ على الدور الذي يقوم به الشيخ جوهر وسيطاً بين الفلاحين والإقطاعيين
مستفيداً من كلا الطرفين.

وهذا يدلّ على أن التقنية الفنية ليست مفتعلة، وإنما هي متواشجة مع البنية
الفكرية وحاملة لها، وداعمة.

وواضح أن الإدهاش يتأتى من مجهول لا يعرفه أحد الأشخاص في الرواية، على
نحو مظهر، أو لا يعرفه القارئ، كما يتأتى التشويق من معرفة أمور كثيرة، ولكن
لا يعرف المرء ماذا سيقع نتيجة تشابكها، وتداخلها.

— ٨ —

وتمضي الرواية في إدهاش القارئ، إذ يصطنع الإقطاعي بهجت بك الفتى
عبد الحميد، ثم يحثّه على شراء أصوات الرجال في القرية، ليربح في الانتخابات،
ويغيظ خصمه أبا اسكندر.

ويحدث أبو عبد الحميد كلاً من أبي أحمد وأبي سلمان في الأمر، ويذهبان إلى
الشيخ جوهر يعرضان عليه التعاون معهم، ويقترح أبو سلمان أن يستلم الشيخ
الأموال ويستلم المختار الهويات ويحتفظ بها عنده (ص ٩٩).

وهي من غير شك خطة ذكية تفجأ القارئ وتدهشه، مثلما تدهش الشيخ نفسه، ويصاحب هذه الدهشة شوق كبير إلى معرفة ماسيحهصل.

ثم تأتي المفاجأة الكبيرة عندما يذهب الشيخ جوهر إلى أبي اسكندر، ولي نعمته، ليطلعه على جلية الأمر، ويكشف له الخطة، ويصطنع خطة جديدة، فيقول مخاطباً أبا اسكندر:

" مارأيك في أن نتركهم يجمعون المال من بهجت بك، بينما تضعون أنتم مالكم معي، وتقولون لهم سيقى المال مع الشيخ حتى التصويت، ثم تضعون الهويات مع المختار حتى يطمئنا، ويطمئن بهجت بك، إذا بقيت معك لن يصدق أحد، على كل، في الانتخابات سيكشفون أنفسهم يا أبا اسكندر، سيقولون من أجل المدرسة فعلنا ذلك، وحينذاك يجب أن تتحرك، على الصندوق نعاتبهم، لماذا لم تقولوا إنكم تريدون مدرسة؟ أصواتكم كما كانت، والمدرسة لكم، ومال بهجت بك يكون قد صار في أيديهم، وبالأمانة التي تكون معي تبني لهم المدرسة، القرية تروح، وأنتم ترحبون، وبهجت بك وحده الذي يخسر، مارأيك؟". (ص ١١٥).

هو موقف مفاجئ من غير شك، ومدهش، فنياً، ولكن هذا لا يعني أنه ناتى في البنية الروائية، أو غريب على شخصية الشيخ جوهر، بل هو دال عليها، ومؤكد لها.

إن الشيخ جوهر هو صنعة أبي اسكندر، وهو وسيلته للضغط على الفلاحين، والشيخ جوهر المستفيد الأول منه، والمقرب من زوجته منيرة.

وتزداد المفاجأة قوة عندما تبدأ الانتخابات، إذ يحضر عبدالحميد ممثلاً لبهجت بك ويلتقيه أبو اسكندر، فيستنكر وجوده ثم يحضر أبو أحمد وأبو سليمان والشيخ والمختار، وهنا يفجأ أبو اسكندر الجميع عندما يطلب من الشيخ أن يوزع أموال بهجت بك على الفلاحين جميعاً، ثم يعلن أنه سيبني للفلاحين المدرسة، وسيترك لهم مال بهجت بك يتقاسمونه، ثم يدعوهم إلى انتخابه كالعادة (ص ١٢٩).

ولذلك كله، ليس غريباً أن يأتي الشيخ جوهر بمثل ما أتى به من تأمر مع الفلاحين، وخيانة لهم، ليتأمر ضدهم مع أبي اسكندر، فهذا كله ليس مفاجئاً في شخصية الشيخ جوهر، ولكنه مفاجئ في الحدث الروائي، ومطوّر له، وهو مثير لشوق القارئ لمعرفة ما سيحدث.

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن الشيخ جوهر لا يمثل الدين، ولا يحمله، وهو محض رجل دعيّ، يتاجر باسم الدين، والدين منه براء.

- ٩ -

ويكاد يسقط في يد كل من أبي أحمد وأبي سلمان أمام موقف أبي اسكندر المفاجئ، ولكنهما يرفضان العرض، ويحثّان الفلاحين على الرفض، فيغضب أبو اسكندر ويكاد يفتك بهما، وهنا يتدخل الشيخ، فيحذّره، قائلاً:

" طوّل بالك ياسيدنا، لاتغضب، إذا اصطدنا معهم فشل مخططنا من أوله إلى آخره وخسرنا المال والأصوات" (ص ١٣١، ١٣٢).

وهنا يفاجأ الجميع بالاتفاق بين أبي اسكندر والشيخ، ويذهل المختار، فيقرر أن يقف مع الفلاحين ويرفض تسليم الهويات إلى أبي اسكندر، مما يضطر هذا إلى الاستعانة بالدرك.

وهكذا تقدّم الرواية سلسلة من المفاجآت لا تقوم على تحليل الدوافع وتوضيح الأسباب، وإنما تقوم على عرض الحوادث متتابعة في سرعة كبيرة، وهي جميعاً حوادث مفاجئة مذهشة، وكأن البناء الروائي ههنا هو بناء مسرحي محض.

ومجموع تلك المفاجآت المدهشة تؤكد البعد الفكري للرواية، إذ تظهر تلك المفاجآت حدة الصراع وتوتره بين الفلاحين ورجال الإقطاع، وهو صراع يتطور إلى صدام مباشر، يقود إلى نضج في الوعي ووضوح في الرؤية.

ثم تظهر سلسلة أخرى من المفاجآت المدهشة، تختلف عن سابقتها في نوعها وفي هدفها، وهي مفاجآت عمادها الجنس، وغايتها إحباط وعي الفلاحين، واتهام الواعين منهم وإسقاطهم بقدر كبير من خبث الإقطاعيين.

وتظهر في هذا السياق منيرة، ابنة الإقطاعي علي بك، التي تزوجها أبو اسكندر، بعد هجر زوجته الأولى أم نايف.

ومنيرة امرأة لعوب، سيئة السمعة، كانت لها صلات مع كثيرين، وقد تزوجها أبو اسكندر ليحظى برعاية والدها الإقطاعي علي بك ودعمه.

وتأتي المفاجأة المدهشة عندما ترسل يوسف مساعد زوجها إلى المدرسة ليدعو المعلم أحمد إلى مأدبة غداء أعدتها له في بيتها، وقد تهيأت لاستقباله ووصاله.

وتعد هذه الدعوة منسجمة مع شخصية منيرة، ومعبرة عنها، ولكنها مفاجئة جداً للقارئ الذي لن يدرك أبعادها وغاياتها إلا بعد حين.

وهي دعوة مدهشة أيضاً بالنسبة إلى أحمد الذي كان قد تلقى وهو طفل الركل والضرب والشتم من أبي اسكندر زوج منيرة، وهي دعوة مدهشة بالنسبة إليه وهو الشاب الذي لم يعرف امرأة من قبل ولم يخبرها، وهي أيضاً مدهشة بالنسبة إليه وهو الشاب المثقف الذي أنهى دراسته وعاد إلى الريف ليعلم أبناء قريته ولينشر الوعي في صفوف الفلاحين ويحارب معهم رجال الإقطاع.

ولذلك كله يرفض تلبية دعوتها، ويمضي، بعد انتهاء الدوام في المدرسة، إلى الفلاحين ليساعدهم في شق الطريق وتعييده (ص ٢٠٧ - ٢٠٩).

ولكن يحدث ما هو أشد إدهاشاً وإثارة إذ تحضر منيرة بنفسها في اليوم التالي إلى المدرسة، لتدخل غرفة الإدارة، وتطلب من أحمد أن يصرف التلاميذ، ثم تسقيه الخمرة، وتقوده من المدرسة إلى بيتها، ويمضي معها إلى الفجر (ص ٢٢٢).

إن الحدث مفاجئ ومدهش، ليس لما فيه من جنس، بل لما يحمل من دلالات، وما يمثل من أبعاد.

فهو دليل على الأساليب الخبيثة والماكرة التي يلجأ إليها الإقطاع لتغيب وعي المثقف، وإدانتها، ولتركيع الفلاح، وتشويه الصراع بينهما، وتجميعه. وهذا يؤكد ثانية أن تقنية الإدهاش تخدم بصورة مباشرة البنية الفكرية للرواية، مما يدلّ ثانية على أن تقنية الإدهاش ليست محض أداة فنية معزولة عن بنية العمل، وإنما هي وسيلة فنية تدخل في مادة العمل وتصنعه وتشكله، وتشكل به. وسيأتي بعد ذلك ما هو أكثر إدهاشاً وإثارة، إذ يمضي أحمد إلى المدرسة، فيفتقد ساعة يده، فلا يجدها في معصمه، فيظن أنه نسيها في البيت، ولكن مساءً، وهو في البيت، والفلاحون حوله، يحضر يوسف مساعد اسكندر بك، ليناديه من بعيد قائلاً:

" ستي منيرة تهديك السلام، وهذه ساعتك قال نسيها عندها في الغرفة، هذه وضعتها لك على هذا الحجر" (ص ٢٣٦). وهكذا تدين منيرة أحمد، أمام الفلاحين جميعاً، وتسقطه، وتحبط مشروعه التعليمي، وتجعل رفاقه الثوريين ينفضون عنه، وتجعله سخرية في أعين المختار وأبيه وأمه والفلاحين وسعدا الفتاة البريئة التي كان يبادلها النظرات. لعل هذه أكثر الأشكال إثارة وإدهاشاً، وهي تعتمد على شيء مادي ملموس، يتضمن في الساعة، وهي تقنية بارعة، تذكّر بالمنديل الذي استعان به (إياغو) في مسرحية (عطيل) ليتهايم (ديدمونة) ويدينها.

— ١٢ —

ولا تنتهي سلسلة المفاجآت المدهشة إلا بانتهاء الرواية، ولعل أبرزها فيما بعد إشاعة منيرة بين الناس أن أحمد ونايف يخونان صديقهما سلمان في زوجته سعدا (ص ٣١٧).

ومثل هذا الافراء مذهل جداً، ومفاجئ، لا لأنه محض افراء فحسب، ولا لأنه يتعلق بالجنس، ولكن لما له من دلالات وأبعاد، وما يمكن أن يقود إليه من نتائج خطيرة.

إن منيرة بإشاعتها تلك إنما تسعى إلى تزيق وحدة الشباب الطليعيين الذين كانوا يقودون عملية البناء والتغيير في القرية، كما تسعى إلى إسقاط المفهوم الثوري بضربه من الداخل.

وبذلك فالأمر يتجاوز الجنس، إلى ماهو أبعد منه، وأكثر خطورة، إذ يتخذ الإقطاع وسيلة إلى مجابهة العمل الثوري وإحباطه.

والأمر يتجاوز أيضاً تقنية الإدهاش إلى ماهو أبعد منها، إذ تدلّ إشاعة منيرة المفاجئة على شراسة الإقطاع، ولجونه إلى الأساليب الدنيئة، غير المتوقعة، لضرب العمل الثوري.

والرواية تعالج بعد ذلك هذه الإشاعة بقدر كبير من التشويق، وبشكل منطقي، يقود إلى نهاية ثورية، لا بد منها، تنبئ بان الطوفان سينداح، أو تنبأ بذلك. ونترك للقارئ معرفة تلك النهاية.

— ١٣ —

وهكذا، تخرص الرواية، منذ البداية إلى النهاية، على إثارة سلسلة من المفاجآت المدهشة، المنسجمة مع الزمان والمكان والشخصيات والمفاهيم السائدة، وهي مفاجآت تحمل أبعاداً فكرية، وتلتحم مع بنية العمل الروائي، وليست الغاية منها محض إدهاش، كحيلة فنية، ويلاحظ أنها تحمل دائماً أشكالاً من الحبث الذي يتصف به الإقطاع، ولا سيما أبو اسكندر وزوجته منيرة.

وإذا كان أبو اسكندر قد لجأ إلى القوة والقسوة والمكر، فإن زوجته لجأت إلى الجنس، لتحقيق هي ماعجز زوجها عن تحقيقه.

ومما لا شك فيه أن تقنية الإدهاش وهي تقنية تقليدية، ولا تخلو في بعض الحالات من المبالغة، وتتحول أحياناً إلى شكل من أشكال الميلودراما. ولكن تظل تلك التقنية موظفة في خدمة الفكر الذي بنيت عليه الرواية وهو فكر يدين الإقطاع، ويسعى إلى إبراز دور الفلاحين، ولا سيما الطليعة الشابة في صنع التغيير.

والرواية تلح على فكرة التغيير من بدئها إلى منتهاها، ومثل هذا التغيير تناسبه من غير شك عناصر المفاجأة والإدهاش، وبذلك تلتحم عضوياً تقنية الإدهاش ببنية العمل الروائي على مستوى الفكر والشخصيات لتصنع رواية كثيرة الشخصيات والحوادث، ممتدة الزمان، تقليدية في سردها، ولكنها واضحة في رؤيتها الفكرية، متماسكة في بنيتها الفنية، ولا ينسَ المرء بعد ذلك أنها أول عمل في التجربة الروائية لمؤلفها، وهذا وحده يمنحها مزيداً من القيمة والأهمية.

الوعي والحوار

في رواية: "أطياف العرش"

الوعي هو: فهم المرء لما حوله، وإدراكه لدوره فيه، ومكانته، وهو شكل من أشكال النشاط الذهني، وليس الوعي سواء لدى الناس كافة، فهو يختلف باختلاف القدرات والمواهب والثقافة والتعليم والعمل والخبرات.

ولذلك، فالوعي على مستويات.

وكذلك الحوار. وهو شكل من أشكال النشاط الاجتماعي، ولكنه ليس سواء لدى الناس كافة، وليس سواء في الحالات كلها، وإنما يختلف باختلاف الأفراد والأحوال، وهو الكاشف عن الوعي، والمعبّر عنه.

والذي يسعى إليه هذا البحث هو دراسة الوعي والتعبير عنه من خلال الحوار في رواية "أطياف العرش". الصادرة عام ١٩٩٥ عن دار شرقيات بالقاهرة لمؤلفها الكاتب السوري نبيل سليمان.

*

وتدور حوادث الرواية في قرية من صنع الخيال، تدعى الطوية، يُفترض وقوعها في سورية، وتمتد حوادثها من أواخر عهد الاحتلال الفرنسي إلى بداية الاستقلال.

والرواية تحكي سيرة رجل ظهر في الطوية يدعى "طاهر عوانه" ادعى اتصال الحضر به، وأخذ يدعو الناس إليه، فاعتقله الدرك، ونفوه إلى الرقة، ولكن سرعان ما عفا عنه، وعاد إلى الطوية ليتابع هناك دعوته، ويساعده بعض أعوانه، ولا سيما صادق العروضي، وقد سُمّي طاهر نفسه الطويبي، وتزوج من رملة، ثم ناهي ثم غزالة ثم هجر زوجاته الثلاث وتزوج من حورية المهرج، وقد اصطنع الأتباع

والأعوان واتصل بالضابط الفرنسي آلان، وتعاون معه، ضد الحكومة المحلية، وتحرش بالآغوات والإقطاعيين، تارة، وتعاون مع بعضهم تارة، وتوسع نفوذه وتأثيره، وكان يساعده على ذلك كله صادق العروضي، بل كان هو الذي يؤسس له ذلك الكيان، ويتخذ القرارات، ويسعى إلى تزويجه من هذه وتلك، وإلى تحرشه بذلك، إلى أن أوحى له بالزواج من شهلا بنت رعد بك الموسى آغا حمص، ثم نال منها في غيابها، فأمره بقتلها ثم قتله، وشرع يوسع من نفوذه، وأخذ يوزع السلاح على أعوانه، وازداد اتصاله بالضابط الفرنسي آلان، وكان يزوده بالسلاح والمدرين، وأخذت زوجته حورية المهرج تقوم بدور كبير في تدبير الأمور حتى أصبحت هي المتنفذة والحاكمة باسمه، وكان يساعدها على ذلك ابن نديم المكشوح، ولكن هذا لم يلبث حتى مات فيما يشبه الجنون أو الصرع، وازداد نفوذ الطويبي الذي أخذ يشق طريقاً ويقلع الأشجار، وكون ما يشبه الدولة أو الدويلة وأسماء الطوية، وضائق به الحكومة الوطنية، وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، ولاحت في الأفق بشائر استقلال سورية وانسحاب الفرنسيين، فعرضت عليه الحكومة أن يقلع عما هو فيه ووعدته بكرسي في البرلمان، وزاره وزير الداخلية والمحافظ وكبار الإقطاعيين والآغوات وعرضوا عليه التعاون والعمل على وحدة الوطن، ولكنه راوغ، فساق إلى بيروت وفرضت عليه الإقامة الجبرية، وهناك التقى الضابط الإنكليزي كولن عدة مرات، ولكن لقاءاتهما لم تجد شيئاً، بل زادت من غرور الطويبي وقناعته بأن دولته ستبقى ورجع إلى الطوية ليرى زوجته وهي تمارس سلطتها على أهل الطوية تفرض الضرائب وتضيق قبضتها على الناس ولكن الضعف كان قد دب في الطويبي والطوية نفسها وكانت الحكومة الوطنية قد ازدادت قوة، وقد نالت سورية استقلالها، فأرسلت إليه حملة، وأبت زوجته التسليم، فسقطت صريعة برصاصة انطلقت من بندقية جذبتها من يده الطويبي

نفسه، على حين سقط الطويبي أسيراً، ثم سيق إلى العاصمة، وهناك تمت محاكمته، وصدر عليه الحكم بالإعدام.

*

وينتهي بموت الطويبي شكل من أشكال الحكم الفردي الذي تأسس على الجهل والتسلط الفردي، وعلى استغلال الدين وتشويهه بالخزعبلات والتدجيل على الناس، وهو حكم عماده أفراد متسلطون، لا يبحثون عن غير مصالحهم الخاصة، ولا يرون في الناس غير وسائل وأدوات تسخر لخدمتهم ولبسط نفوذهم، ليفرق الأفراد في البذخ والثراء، وليعيشوا في عالم من الجهل والأوهام والأحلام، وهم يحسبون أنهم خالدون، وأن أولادهم سيرثون من بعدهم الملك، وهم في ذلك كله بعيدون عن إدراك ما يجري حولهم في الوطن وفي العالم من متغيرات، ولا يفهمون حركة التاريخ، وقانون التغير، ولا يرون الآخرين، ولا يقررون بما لدى سواهم من رؤى وأفكار، لأنهم لا يرون سوى أنفسهم، بوصفهم أفراداً، تملكوا من غير حق القدرة على السيطرة والنفوذ والحكم، وهو شكل من الحكم ضيق، محدود، واضح أنه سرعان ما يزول.

■

والرواية تقدم درساً نقدياً تحليلياً معمقاً لذلك الشكل من أشكال الحكم، وهي تعرضه من خلال رقعة مكانية، وفترة زمنية، وتقدمه عبر رؤية تاريخية، فهي تختار مرحلة تاريخية معروفة، ولكنها تصطنع من الخيال موقعاً جغرافياً، تفترض وجوده في سورية، هو الطويبية، كما تصطنع حدثاً تاريخياً يتضمن شخصيات ووقائع، تنسجم مع تلك المرحلة وذلك الموقع، ولكنها بالطبع ليست بالوقائع التاريخية التي وقعت فعلاً، وليست بالشخصيات التاريخية التي عاشت حقيقة .

وقد نجحت الرواية في بعث الحياة في الحدث التاريخي المصطنع، ووضعت في إطاره، ووفرت له كل أسباب الإقناع والإمتاع، كما نجحت في إثارة الانفعال وتقديم ناتج الخبرة، من خلال الشخصيات والمواقف والحوار. وفي الكشف عن مستويات الوعي والحوار، ماسيوضح ذلك كله. ولعل حقيقة الوعي لا تظهر بجلاء إلا في لحظة صدامها مع وعي آخر يناقضها، وكما يقال: وبضدها تتميز الأشياء. ولذلك سيتم الوقوف عند وعي طاهر عوانه أو الطويبي في حالة صدامه مع وعي الآخر.

*

طوال الرواية كان الطويبي غارقاً في وعيه الفردي السادر في ذاته المنفردة المنعزلة المتعالية، والسابح في تهويمات من المجد وأشكال الخلود والعزة والسلطة والأحلام.

إن طاهر عوانة يشتق من ذاته شخصه، ويستله من داخله، ليصطنع شخصية جديدة، هي شخصية الطويبي، فإذا طاهر عوانه في داخله يموت، أو يأمره بالموت، ليولد من داخله الطويبي، فيما يشبه التناسخ، في قدر كبير من التهويم والحلم والسبحات.

وها هي ذي الرواية تصور خروج الطويبي من طاهر عوانة: " داخ قليلاً وهو يستدير إلى البيت. طنت واحدة من أذنيه وخرست الأخرى. دارت الخطى القليلة به وتمايلت الأشياء. تلمس عبثاً حتى تلقفه القراش. نادى الخضر ملثاعاً. جزع وهو يدرك أن الدوار يعاوده، ثم استسلم. شق الأعماق صوت يؤكد أن ليس هذا ما كان يصيبه في حياته الأولى. اختفى الصوت مثلما تقطع نياط القلوب، تلاشت أنفاسه وشفتاه تلهجان: أنا الطويبي، هذا هو الطويبي، الطويبي، ياطاهر عوانه، الطويبي يا صادق العروضي، الطويبي يا شيخ بركات وبأنواري، الطويبي يارملة. وسكرت أذناه بأصداء اسمه". (ص ١٨).

وسُكِر الفرد بأصداء اسمه يؤكد الاستغراق في الذات الفردية، وتعبدتها لذاتها، كما يؤكد انطلاقها من ذاتها، لترى من خلالها العالم كله، ولتتحكم به وفق هواها، ولتريده كله لها.

وبمثل تلك الحالة من الرؤيا الفردية الغارقة في الوهم والحلم تولد أيضاً الطوية من داخل الطويبي مثلما ولد الطويبي من داخل طاهر عوانة، فيما يشبه تملك العالم كله، وامتلاكه، في حالة من طغيان الذات وتضخمها وتصورها أكبر من العالم كله.

" زحف قليلاً وترك قدميه تداعبان الماء ثم تغطسان، صارت الموجات ألسنة صبايا يلثمن ساقيه وركبتيه، أغمض عينيه فامتألتا بالزرقة ثم انفتحتا على عالم آخر يضيق به قرار النهر، أخذ العالم يتصاغر، تتقاذفه الوديان والجبال والأنهار والبحار، وقامت الطوية " (ص ٣٢).

وتعرض الحكومة على الطويبي كرسيّاً في البرلمان، على أن يترك ماهو فيه، ولكنه لا يرى وعي الآخرين، لأنه مستغرق في وعيه الفردي، ويساعده على مثل هذا الاستغراق صادق العروضي، الذي يوفر له كل أشكال السلطة والظلم والقمع، ومظاهر الفخامة والأبهة والتميز عن الآخرين، مما يزيد ثالية من استغراقه في وعيه الفردي الضيق.

" لعن الطويبي المحافظ والحكومة، وأمر صادق أن يبلغ كل ذي شأن ومن هو بلا شأن، أن الدولة هاهنا، وحيث يمتد البصر، هي للطويبي، سواء أكان له كرسي في البرلمان أم لم يكن له كرسي في أي مكان، ولم يسلم صادق نفسه من اللعن " (ص ٦٢).

ويعمد صادق العروضي إلى تأكيد سلطة الطويبي وتدعيم فرديته، فقد:
" اشترى لسيده سيارة رينو كبيرة وجديدة، وأجر سائقاً، وأمر الأنوار فأمرؤا الناس

بشق الطريق الجبلية ومَهْدِهِ أمام السيارة، ثم أمر الشيوخ والمخاتير والمقدمين أن يتبرعوا من جيوبهم كي يهيئ جيداً الكرسي لنائب الطوية الجديد القادم، وبعدما تم له ذلك استأذن الكابتن آلان بزيارة الطويبي له". (ص ٦٢).

ومعني الطويبي مستغرقاً في وعيه الفردي، تبهره أبهة السلطة، وتأخذ بعقله القوة والنفوذ، فينتشي، ويزداد حلمه قوة واتساعاً بعد أن يرزق بولد، فيزداد يقينه بدولته، ودولة ولده من بعده فإذا هو يناجي طفله، وهو ما يزال يحبو:

" ماالدولة غير واحد مثلي ومثلك؟ ياابني يا حبيبي؟ لم يخرف أو يكذب صادق العروضي" أو الحكومة أو فرنسا؟ ماالدولة غير الطويبي يفديه البشر بأرواحهم ويسوس لهم دنياهم؟ من أولى بالدولة منك ومني ياابني يا حبيبي؟ وأنا أسوس للبشر فوق دنياهم آخرتهم؟ من كان معاوية بن أبي سفيان؟ أو هرون الرشيد أو السلطان عبد الحميد؟ (ص ٧٠).

وهكذا تتضخم الذات، وتكبر، وتطفي حتى تظن الملك حقاً شرعياً لها، ولولدها، وحتى ترى نفسها أعظم من الجميع، من قبل، ومن بعد. هكذا يفهم الطويبي العالم من حوله، وهكذا يرى دوره فيه، حاكماً متسلطاً، والناس له خدام وأتباع، وكل شيء له وحده، ولولده من بعده.

*

ولذلك يعضي الطويبي، فيتصل بالضابط الفرنسي آلان، فيزوده بالسلاح، والعتاد، والخبراء والمدرّبين، وحين ترسل الحكومة حملة عسكرية، لتضرب الطوية، يسبقها رسول من الضابط الفرنسي آلان، يخبره، بأمرها، فيتمكن الطويبي من إحباط الحملة، بل إنه يزور المفوض السامي في بيروت عدة مرات ثم يزور رئيس مصلحة الاستخبارات، وتصل إلى الطوية شاحنة صغيرة محملة بالبنادق وبصناديق القنابل والرصاص هدية من فرنسا، وتنشر إحدى الصحف خبراً عن تهديد فرنسي للحكومة إن تعرض الطويبي لسوء (ص ١١٨).

إن الطويبي لا يتورع عن خيانة وطنه، والانشقاق عنه، والاتصال بالعدو المحتل، ليؤكد استغراقه في وعيه الفردي الضيق، الغارق في أحلام وتهويمات فردية. وتزور الطويبي لجنة من الحكومة على رأسها وزير الداخلية والمحافظ وبعض الوجهاء، ويقدم المحافظ للطويبي عرضاً يدل على وعي واقعي يخدم مصلحة الوطن، ولكن الطويبي يراوغ. هذا هو المحافظ يقول له:

"فرنسا الآن ضعيفة يا طويبي، أظنك تعرف ما يجري في أوروبا، وكل ذنب يغتفر مهما عظم، إلا ذنب واحد، ما يضر بوحدة البلاد واستقلالها لا يغتفر، تذكر ما انتهى إليه الآخرون حين كانت لفرنسا قوتها، فكيف هي الآن وهي تشد الرحال" ؟؟ (ص ١١٩)

ويودع الطويبي اللجنة، ثم يسرع على الفور إلى الضابط الفرنسي آلان، ثم يخرج من زيارته "وصوت الكابتن يطفى على أصوات اللجنة: لاشيء يخفى علينا، إياك والخديعة، نحن باقون هنا ولو قلنا العكس. أما الحرب وأوروبا والعالم وأمس واليوم وبكرة، فما شأنك بهذا؟ انسه، هذه فرصتك، وبدلاً من أن تكون متهماً اليوم، وتابعاً أو رهينة غداً لو صدقوا وعفوا، تستطيع أن تبني دولتك، كيف ستعيش تحت رحمتهم ومنتههم؟ ضع يدك في يدي ولا تهتم". (ص ١٢١).

إن صوت الكابتن آلان يطفى على أصوات اللجنة في وعي الطويبي، لأنه وعي ضيق، محدود، محصور داخل الذات، غارق في الأوهام والأحلام.

ولذلك يسرع الطويبي إلى ترسيخ مظاهر الدولة بمساعدة الكابتن آلان نفسه، وما مظاهر الدولة إلا مزيد من الظلم والعسف، لتأكيد الذات الفردية.

" أرسل الكابتن آلان قبل نهاية الأسبوع سكرتيه ليقوم في الطوية ما يقتضي تدريب معوض أفندي وابن نديم وسواهما على الإدارة، وقبل أن يعود كان الطويبي قد أصدر قراراً يحدد راتبه وراتب زوجاته وبنيه وأنواره وقادة السرايا

وعناصرها وسائر الذين هم بأموته. وفي نهاية الشهر نفسه أصدر قراراً بتشكيل محكمة الشعب وتعيين قضاتها ورواتبهم. وحدد قرار عاجل تال العقوبات: جزاء الاعتداء بآلة جارحة مائة ليرة، الاعتداء بالعصا نصف ذلك، الاعتداء بالكف ربعة، وجزاء مغادرة الديرة من دون إذن خمس ليرات. وما إن غاب السكرتير حتى توالت القرارات: جباة لاستيفاء الرسوم والضرائب والديون، لكل جاب خمسة من الفرسان يعينونه في مهمته، البنات يتوزعن في فتين: الخواص والعوام، ولكل فئة مهرها، وكانت الدفاتر السميكة والقلاطق والطاولات الصغيرة والكراسي الحديدية تتكاثر في غرف المخفر، من دون أن يسميه أحد مقرأ للإدارة أو مركزاً". (ص ١٢٥ - ١٢٦).

*

وواضح أن الطويبي يعي ذاته بوصفه فرداً يتمتع بكل الحقوق، وبالأحرى بحقوق السيطرة والاستغلال والابتزاز، لتأكيد ذاته، فرداً، يأخذ كل شيء ولا يقدم شيئاً.

وهو وعي غارق في اللحظة الراهنة، لا يدرك تغير الواقع، واختلاف المناسبات والظروف، وهو وعي مرآتي، لا يرى غير ذاته، في مرآة ذاته، لا يعترف للآخر بوجوده، ولا يقر له بوعيه، بل إنه قد يحس بشيء من وجود الآخرين، ولكنه سرعان ما يغمض العين عنهم، كي لا يرى سوى ذاته.

فهذه زوجته حورية المهرج تسوس الفلاحين بالقسوة، وتجبرهم على التخلي عن أراضيهم، ثم تؤكد للطويبي أن ملكيته لتلك الأراضي لا يمكن تأكيدها إلا إذا تم تسجيلها في "الطابو"، ثم تقول له :

" الطابو الرسمي في المدينة، وليس هنا، أوراقنا لها قيمة اليوم، وبعده نقيعها ونشرب نقيعها" (ص ١٤٨).

وإذن، فما معنى الدولة أو الدويلة التي يديرها، وما معنى القوانين والأنظمة التي سنّها؟ ثمة إذن آخرون، لابد من العودة إليهم؟! وها هو ذا يسأل نفسه :

" هل يعني ذلك إلا أن كل ماصنع لايساوي ورقة بالية، هل كان إذن يكذب على نفسه طوال الوقت؟ حورية نفسها، المقروض السامي نفسه، المحافظ، الكابتن آلان، الوزير، رعد بك، عبد الحليم آغا، السرايا، السيارة، الفرسان، الأنوار، ابن نديم، هذه السنديانة، الناس جميعاً، هل كان يكذب على نفسه وعلى سواه؟ هل الحقيقة الوحيدة إذن هناك، في المدينة، في أوراقها وبشرها وأشياءها؟"

(ص ١٤٨)

وعلى الرغم من هذا النور المتسرب إلى وعيه، فإنه لا يكاد يرى شيئاً سوى ذاته، ولذلك سرعان ما ينكر كل شيء، سوى ذاته.

" وفكر وهو يعود إلى البيت في أنه قد يكون كذبة كبرى، لأكثر ولأقل، وليس له إلا أن يصدقها " (ص ١٤٨).

وهكذا يسيطر الوعي الفردي على الذات، فتنكر كل ماسواها.

*

وتزداد الأمور تغيراً من حوله، ويظل هو جامداً في وعيه، إذ يدور الزمان، ويجلو الفرنسيون عن سورية، وتقوم حكومة مستقلة، وتقدم - مرة ثانية - على الطوية لجنة حكومية جديدة تتألف من الوزير والمحافظ وبعض النواب والوجهاء، ويتحدث المحافظ ليدخل في وعي الطويبي حاجة من أمور، فيقول:

" البلاد الآن حرة، انتهى الانتداب، وجلا المحتلون، البلاد الآن تنعم بالاستقلال، والدنيا كلها تبدلت، هذا الوضع الذي أنت فيه علينا أن نعالجه سوية" (ص ١٦٠)

ولكن وعي الطويبي الذاتي الفردي جامد في داخل ذاته، لا يمكنه أن يدرك التطور، لذلك يرفض عروض اللجنة، ولذلك يتم اقتياده إلى بيروت ليوضع تحت

الإقامة الجبرية في أحد الفنادق، وبعد مرور شهرين على إقامته في بيروت تصله دعوة من الدكتور كولن، فيسرع إلى لقائه.

*

وهنا يمكن أن تزداد طبيعة الوعي لدى الطويبي وضوحاً، لأنها سوف تصطدم بوعي آخر، مناقض لها، ومختلف عنها الاختلاف كله.

وفور لقاء الطويبي الدكتور كولن يشور لدى الأول شعور بالازدراء للثاني وعدم التقدير له، ومرجع ذلك إلى أنه لا يرى سوى ذاته، وإلى أنه لا ينظر إلا إلى طول الجسوم وعرضها.

" تأمل الدكتور الذي لا يستطيع أن يعالج دُملاً، ولا يصلح أن يقود واحدة من السوايا التي يقود ابن نديم المكشوح، ولا أن يعلم خمسة أطفال ممن كان الشيخ بركات يعلم أمام المزار، فكيف يكون إذن هذا الذي تكاد أمعاؤه تبين من تحت قميصه، ولا يزن خمسين كيلو، ويتعتع بالعريّة، أستاذاً في الجامعة ودكتوراً في التاريخ، وكولونياً في المدرعات، وقبلة لوزراء ونواب، ورؤساء، وأحزاب؟ " (ص ١٦٥).

إن الطويبي يقيم الناس جميعاً من منطلقاته الخاصة المحدودة، كما تنطلق نظره من محض الشكل الخارجي، إذ لا يدرك ما وراء المظهر من جوهر، وهو أخيراً ينطلق من وعيه الفردي الخاص، لذلك يزدري كل ماسواه.

وحين يسأله الدكتور كولن عن بعض القضايا في الدين، مما قال به ابن الراوندي أو الغزالي، مما يدل على ثقافة الدكتور كولن، يسقط في يده، ويحس "أن الإنكليزي يعرّيه من كسائه، ليس بين جدران المكتب البهيج، بل أمام الناس جميعاً، من لندن إلى الطويبة" (ص ١٦٥).

ويضطر إلى ستر نفسه بطرح أسئلة تتعلق ببعض العادات والتقاليد الشعبية لدى المسيحيين مما يتصل بالخزعبلات أكثر مما يتصل بالدين، مدارياً بذلك جهله،

هارباً من العلم إلى المعرفة ببعض العادات، وعندما يسخر الدكتور كولن من تلك الأمور التي يلمّ بها، يرد عليه الطويبي قائلاً:

"أعرف عنكم وعننا، وعن غيركم وغيرنا، أعرف الكثير، ولأعرف إلا القليل، هل يخفى عليك أنني مررت أثناء فرازي من الأتراك بكنائس وكُنُس كما مررت بمساجد وجوامع ومزارات؟" (ص ١٦٦)

وجواب الطويبي يؤكد جهله، فهو مرّ بكنائس ومساجد، ولكنه لم يدخلها، ولم يعرف مافيها، ولم يتعرف إليها، ومحض المرور لا يكفي، والعلم لا يمكن تحصيله بمحض المرور بالكنائس والمساجد، كما لا يمكن تحصيله من هذين المصدرين فحسب، كما يؤكد جوابه جهله، إذ يقوم على تلاعب لفظي، وتكرار.

ويرد عليه الدكتور كولن معلقاً بسخرية:

"وحفظت كثيراً، وقرأت كثيراً، أعرف. الحياة، نفسها معلم كبير وكتاب كبير، وأنت استغنيت بهذا عن المدرسة وعن الجامعة. ولكن لاتصدق، لاشيء يغني عن شيء" (ص ١٦٦).

إن أحداً من قبل لم يجنبه الطويبي بمثل ماوجه به الدكتور كولن، لأن وعي الطويبي كان طاعياً، وسيطر على كل ماحوله من أشكال الوعي، كان وعيه وحده هو الذي يسم كل ماحوله بشكله ولونه وطابعه؛ لأنه صاغ كل ماحوله وفق وعيه. ذات مرة يرجع من زيارة عبد الحليم آغا مستاء، منقبض النفس، فما كان منه إلا أن دسّ رأسه في صدر زوجته حورية المهرج، وحدثها عن شكوكه في الآخرين، "وحين سكت وأخذت أنفاسه تهدأ، دست أصابعها في شعره، وشتمت الكابتن والمفوض وعبد الحليم آغا، والخيوري سطانيوس والانتخابات والوطنيين والخائنين، وأقسمت برحمة شقيقها الوحيد الغريق أن الطويبي أكبر من هؤلاء جميعاً، بل هو أكبر من حكام العرب والعجم والمسلمين واليهود والمسيحيين" (ص ٩٨ - ٩٩)

وهكذا كان الطويبي يلغي الآخرين جميعاً، ليؤكد ذاته، وكان من اصطنعهم من حوله، يفعلون مثلما يفعل، يلغون ذواتهم، وذوات الآخرين، ليؤكدوا ذاته وحده.

*

إن الفوارق بين وعي الطويبي ووعي الدكتور كولن كثيرة، منها جهل الطويبي وعلم الدكتور كولن، وذاتية الأول وانفعاله وعاطفيته، وموضوعية الثاني وعلمه وعلميته.

يصارح الدكتور كولن الطويبي قائلاً:

" أنا أحدثك الآن كصديق" (ص ١٦٧)

ويردّ عليه الطويبي قائلاً:

"وأنا أيضاً، على الرغم من أنني أبغضت لك العداوة مدة" (ص ١٦٧)

وسيرد الدكتور كولن رداً علمياً مطولاً، يوضح فيه أنه لا ينطلق من ذاته، وإنما ينطلق من وعيه لذاته، وإدراكه لدوره، كما يدل على نظريته الموضوعية والعلمية للطويبي والمرحلة والتاريخ، وعلى إدراكه للمتغيرات، ونظرته إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وتفكيره فيما يمكن أن يكون.

يتكلم الدكتور كولن، فيقول:

"أما أنا فلم أنظر إليك لحظة كعدو، كنت أقوم بوظيفتي، أجتهد، والآن انظر يا صديقي: في الوقت الذي بدأت فيه أو بدأ طاهر عوانة، كان شبان مثلك أو مثله، سوى أنهم دخلوا المدارس والجامعات، كانوا يؤسسون الحزب الشيوعي في بلادكم. أنت لم تهتم به ولا بغيره من الأحزاب، أعرف. الطويبي والشيوعي طلعا معاً في هذه البلاد. بعد ذلك قامت أحزاب وجمعيات كثيرة، منها ماهر علماني، منها ما يناضل باسم الفلاحين وباسم العمال، منها ماهر ديني، وكلهم ضدك، أقصد

دروبهم تتناقض مع دربك، كلهم أحلامهم أكبر من أحلامك، وأدواتهم أكبر من أدواتك، ومنهم من سيفزوك في الطوية نفسها، بالتأكيد" (ص ١٦٨).

هذا مايتكلم به الدكتور كولن إلى الطويبي، وهو كلام طويل، ظل الطويبي أمامه صامتاً، دالاً على جهله، وعدم علمه بما يدور حوله، وعدم معرفته بحقيقته هو نفسه، وموقعه من الأحداث، ودوره فيها.

والدكتور كولن يتكلم هذا الكلام كله لالفيد الطويبي، ولايستفيد منه، فهو يعرف أن دور الطويبي قد انتهى، وإنما يريد من خلال الطويبي نفسه، الآيل إلى السقوط، أن يستشرف آفاق المستقبل ويخطط له.

إن شيئاً من هذا ماكان للطويبي أن يعلمه أو يعرفه أو يفكر فيه، لا لأنه كان لا يغادر الطوية، فقد كان يغادرها كثيراً، إذ كان يزور الرقة وحلب وحمص ودمشق وطرابلس وبيروت، ولا لأنه لم يدرس في الجامعات، فقد كان يقرأ الصحف والجرائد، ولكن لأنه كان لا يفكر إلا في الطوية، أو بالأحرى لا يفكر إلا بالطويبي.

وهاهو ذا الدكتور كولن يتابع كلامه، فيقول:

"مايشغلني يا صديقي هو هذه البلاد التي يقوم فيها كل ماذكرت دفعة واحدة. بعد عمر طويل ستموت، وميموت من يقود هذه الأحزاب اليوم. ماذا سيتبقى منكم جميعاً للمستقبل؟ هذا ما أفكر فيه منذ فترة، من قبل الحرب. وقد حاولت أن أكتب فيه، وسأحاول. لذلك أستفيض معك، وأرجو أن تتكرر لقاءاتنا، أنت ستفيدني كثيراً" (ص ١٦٨)

وحين يقول الدكتور كولن للطويبي: "أنت ستفيدني كثيراً"، يرد عليه الطويبي، مكرراً كلامه: "بل أنت من سيفيدني" (ص ١٦٨).

وما لاشك فيه أن فهم كل منهما للاستفادة يختلف من فهم الآخر، ولعل من المرجح أن الطويبي لا يفكر إلا في استفادته هو فرداً، وفي حدود مساعدات

مادية أو عسكرية، مؤقتة، ومرحلية، على حين أن استفادة الدكتور كولن تتجاوز ذلك، إلى استفادة حكومته في الحاضر والمستقبل، وعلى حساب الطويبي، والطوية، بل على حساب الوطن كله.

ولعل الذي يؤكد ذلك قول الدكتور كولن للطويبي، وهو يرد عليه: " أفهم إشارتك، ثق أنني لن أبخل بجهدى، وضعك الآن صعب، أنا معجب بحكمتك، أنت تتصرف الآن بحكمة، وهذا يساعدني فيما يمكن أن أفعل من أجلك. تصوّر: لو كان هذا محور لقائنا لانهى بدقيقة " (ص ١٦٨).

إن هذا الكلام يؤكد أن غاية الدكتور كولن من لقاء الطويبي أبعد من الاستفادة، إذ ينظر الدكتور كولن إلى المستقبل، والمصير، ويناقشه في قضايا أكبر من اللحظة الراهنة، وهو يتابع كلامه معه، فيقول:

" لذلك أسألك: ما الذي تعتقد أنه يبقى منك للمستقبل؟ الأحزاب الدينية والقومية والشيوعية تؤسس لمستقبل بعيد، الطائفية أو العشائرية أو الإقطاعية أو القبلية لم تعد تليق بهذا العصر، حتى لو عاشت مئة سنة أخرى. ليست تلك الأحزاب هنا وحدها من يقول هذا، نحن سبقناها، بل منّا جاء قولها هذا. والآن يا صديقى: افرض أن الدولة أو الدويلة أو مايشبه، كما يسمّون الآن ماأقمت في منطقتك، قد انهارت، بروضاك أو من دونه، فماذا يبقى؟" (ص ١٦٨ - ١٩٦)

*

ويرد الطويبي بجلال :

"يبقى الكثير، يبقى ماؤمن به، ماآمنت به الناس، لا تقل هذا لايليق بالعصر، إذا كنت فهمتكم فعصرنا غير عصركم، كما أن الإيمان هو الإيمان في كل عصر، وأنت قلت مثل هذا لتوك" (ص ١٦٩).

وواضح مايقع فيه الطويبي من مغالطات، فهو في الحقيقة جاهل، لايعرف عن الإيمان شيئاً، ولا يحمل منه شيئاً، ولم يقم سلطته على شيء منه، ولم يرد له ذكر

على لسانه من قبل، وكل ما في الأمر أنه أقام سلطته على جهل الناس، وضعفهم، وتعلق بعضهم بالأوهام والخزعبلات والخرافات، وهي ليست من الإيمان في شيء. وهو بعد ذلك يؤكد أن عصرنا غير عصرهم، لالتأكيد الهوية والذات الوطنية أو القومية، وإنما ليؤكد سيطرته وسلطته، وبالأحرى يؤكد التخلف والجهل والتعلق بالخرافة.

ويرد عليه الدكتور كولن بذكاء بل ببحث، فيقول:
" أوافقك مبدئياً، ولكن نحن نحاول، ومنكم من يحاول أيضاً، ليكون عصركم عصرنا، عصر العالم، عصرأ واحداً " (ص ١٦٩).
ولكن الطويبي يرد قائلاً :

" حتى لو حاولتم أو حاولنا، وإذا صح كلامي، فالطائفية هنا باقية، العشائرية، الأديان، الإقطاعية، الأحزاب التي عددت، وأنتم وأنا، أكثر مما تقدر بكثير. أظن أن هذه طينتنا، أنت تفتح الآن عيني وقلبي " (ص ١٦٩).
وواضح أن الطويبي يخلط الأوراق، ويدل على جهل، كما يدل على ثبات في الوعي وجمود، فهو يدرك التحول، من غير شك، ولكن ينكره، ولا يقر به، ليحتفظ بوعيه الفردي مستبدأً مسيطراً، مؤكداً ذاته الفردية، مراوغاً للدفاع عن وعيه المتخلف.

*

وتبدو غاية الدكتور كولن من لقاء الطويبي وحواره هي تفرغه من الداخل، وإشعاره أن دوره قد انتهى، وأن الظروف قد تغيرت، ولكن الطويبي لم يفهم شيئاً من ذلك، ولم يتنبه إليه، لأنه جامد في إطار وعيه الثابت.
وهذا هو الدكتور كولن يعيد السؤال مؤكداً أن الغاية من سؤاله عما يتبقى من دويلته ليس ما قصده الطويبي من حديث عن الإيمان، وإنما كان قصده ولده خضر من زوجته رملة أو عثمان من زوجته حورية. ويذهل الطويبي للسؤال

ويفسره وفق رؤيته بقدرة الدكتور كولن على التبصّر أو قراءة الكف أو الفنجان، ولكن الدكتور كولن يقدم تفسيراً آخر يدل على معرفته التاريخ واستقراءه الواقع، وها هو ذا يقول للطويبي:

" الطويبي يورث ابنه. هكذا فعل السابقون، وهكذا يفعل اللاحقون، مازال عندنا أيضاً من هذا، أنت تعرف التاج البريطاني. أنا لأفضل الملوك على الرؤساء. هكذا كانت البداية، الفرق بيننا وبينكم الآن كبير. المزارع والمصانع يرثها الأبناء، نعم، ولكن الوزارة؟ النيابة؟ الإمامة؟ حتى الطريقة الصوفية يرثها ابن الشيخ أو أخوه!! هناك يا صديقي مالا يورث، لأنه ليس من حقلك، ليس حقلك أن تورث الطويبي لابنك، يمكن أن تورثه ماطوبت، مارأيك؟" (ص ١٧٠).

إن الدكتور كولن يتحدث من منطق الدولة ذات المؤسسات الدستورية، منطلقاً من منطق التاريخ وتطوره، ليجتنب فرداً متسلطاً يصطنع دويلة يستبد فيها وحده في غياب أي شكل من أشكال المؤسسات، ولذلك يجيبه الطويبي مؤكداً الاختلاف بينهما، ودالاً على سطوته المطلقة، فيقول:

" ظننت أننا اقترينا من بعضنا، ظننت أننا نفهم بعضنا جيداً، من يمنعني عن هذا الحق؟ " (ص ١٧٠).

ويكون جواب الدكتور كولن ساخراً ومديناً في آن، فهو يقول:

" مادام الناس لا يفعلون، فلا أحد. من حقلك أن تورث، من حقلك أن تفكر بالخلود، من لا يفكر بالخلود؟ " (ص ١٧٠).

وهكذا ينساق الطويبي إلى كشف أوراقه، وتأكيد غياب الحرية في دويلته، بل تأكيد أن مايؤسسه من سلطة لا يشبه الدولة ولا الدويلة في شيء.

وواضح أن الطويبي لا يستمد سلطته من قانون أو دستور أو تشريع، كما لا يستمدّها من إرادة الناس ورغبتهم الحرة، إنما يستمد سلطته من صمت الناس وخوفهم، وهذا نتاج جهلهم وضعفهم.

ويمثل هذا الإصرار على التسلط الفردي، وتأكيد، ويمثل هذا الإصرار أيضاً على تغييب الناس، وتأكيد حضور التسلط الفرد، يعطي الطويبي للدكتور كولن الفرصة لكي يفكر في الهيمنة على العالم كله.

وهذا هو الدكتور كولن يقول:

" ما عاد يصح يا صديقي. هذا هو التاريخ اليوم. نحن هنا، نحن في الهند. نحن في كل مكان، بمن شاء أن يتوحد بنا وعن لا يشاء. هذا أيضاً ما كنت أفكر فيه قبل أن تنتزعي الحرب من الجامعة وتؤكد لي. هذا ما أحاول أن أكتب فيه منذ عشر سنوات. وعسى أن أنتهي منه قبل عشر سنوات" (ص ١٧٢).

وهكذا يكشف الدكتور كولن عن عدوانيته، كما يكشف عن كونه الرأس المفكر، والمخطط، والمدير، لكل أشكال الاستعمار، والهيمنة، على العالم، لصالح امبراطوريته، باسم الديمقراطية، أو الحضارة.

ومن أسف أن يكون جواب الطويبي:

" لو عشت حتى ذلك الوقت أعدك أن أتعلم الإنكليزية لأقرأ كل ماستكتب" (ص ١٧٢).

والطويبي بهذا الجواب يدل على جهله، كما يدل على مجابته عدوه بحل الهزامي، إذ سيكتفي بدور القارئ، المتعلم، هذا إذا عاش وتعلم وأتقن الإنكليزية، وهو بجوابه هذا يظل فرداً، لا يعي سوى ذاته، وينسى الناس والشعب والأمة والتاريخ والوطن، الذي يمكنه أن يتصدى لمشروع الدكتور كولن وينقضه ويلغيه، ويمكنه أن يطرح مشروعاً نهضوياً، حضارياً آخر أصدق في حريته وإنسانيته.

إن الطويبي لا يملك شيئاً من هذا الوعي، لأنه لا يعرف أمته، ولا تاريخه، ولا شعبه، ولا ينتمي إليه، فهو لا ينتمي إلا إلى نفسه.

*

إن هذا اللقاء بين الدكتور كولن الطويبي يدل على جهل الأخير، وفرديته، وجهود وعيه، وعيشه داخل جدران ذاته، كما يؤكد انتهاءه.

فالتويبي يرجع بعد ذلك اللقاء إلى الطوية مضعضاً، ليجد زوجته حورية المريج تحلم بفرض ضريبة جديدة على الناس هي ضريبة الرئاسة، أو ضريبة العرش، عرش الطويبي (ص ١٧٩)، وما هو في الحقيقة بعرش، وإنما محض أطياف، على نحو مايوحي عنوان الرواية، ولكن قبل أن تنهي حلمها تحاصر المصفحات الطوية، وتحاول أن تخطف البندقية من زوجها، وقد أدرك أنه لافائدة من المقاومة، فيجذبها من يدها، فتنتلق رصاصة تقتلها.

ويتم بعد ذلك أسر الطويبي، ثم يساق إلى العاصمة، ليحاكم، ثم يعدم.

*

إن الحوار بين الدكتور كولن والطويبي يكشف شخصية كل منهما، ويدل على ثقافته ودرجة وعيه.

فالدكتور كولن هو المتكلم على الأغلب، والطويبي هو المستمع، لأن الأول هو الأقوى، والثاني على أبواب الانتهاء. وحديث الطويبي يستند في معظمه إلى الأوهام وإلى قناعاته الفردية وعيه الخاص، على حين يستند حديث الدكتور كولن إلى العلم والمعرفة بالدين والتاريخ والسياسة.

إن المجابهة بين الدكتور كولن والطويبي هي المواجهة بين العلم والجهل، بين التاريخ والوهم، بين السلطة الدستورية والسلطة الفردية، بين الفرد يعي دوره في خدمة أمته وشعبه وتاريخه، والفرد يعي دوره في إخضاع الناس والاستبداد بهم.

ولعل أبرز نقطة في حوارهما هي إدراك الدكتور كولن أن ظهور الطويبي أمر طبيعي، ولكن استمراره غير طبيعي. فهو يدرك أن الطويبي يستند في تأسيس سلطته أو دويلته على أساس من الدين، ثم يتحول من الدين إلى السياسة، فينسى

الدين. وما لاشك فيه أن الدين هنا بمعناه العام الواسع، أو بالأحرى بمعناه الشعبي المشوه.

هكذا يتكلم الدكتور كولن ، فيقول مخاطباً الطويبي:

" أنا أعتذر، وأحدد لك الآن قصدي. أنا مسيحي. أنا مؤمن في تاريخكم وفي تاريخنا أيضاً مايجعل ظهور شخص مثلك معقولاً أو طبيعياً، بل ضرورياً. منذ الخطوة الأولى وظهور الخضر في الطوية أو العذراء في مانشستر، إلى الانفراد بحكم المنطقة أو الحصول على كرسي في البرلمان؛ هكذا هي الطريق، من الدين إلى السياسة، بعد ذلك قد يكونان معاً، قد ينسى الدين، وتبقى السياسة، قد يعود الدين وحيداً كما كان في البداية." (ص ١٦٦).

لقد صاغ الدكتور كولن المبدأ الذي قامت الطوية على أساسه، من غير أن يعرف الطويبي بالطبع مثل ذلك المبدأ. ومرجع ذلك إلى أن الطويبي جاهل بالتاريخ والدين والسياسة والشعوب، على أن الدكتور كولن مختص في هذا كله (ص ١٦٧).

ولذلك فإن الدكتور كولن يستطيع أن يعرف مصير الطوية، على حين أن الطويبي لا يمكنه أن يصدق المصير، ولو رآه بعينه، لأنه أسير وعيه الفردي الجامد. وهذا هو الفرق بين الفرد الجاهل المتسلط، والفرد المتعلم المرتبط بتاريخه.

*

ومهما يكن، فإن وعي الدكتور كولن، بعلمه وثقافته وانتمائه إلى أمته وتاريخه، ليس هو البديل، من غير شك لوعي الطويبي، إنما هو النقيض، وبتصادمهما، برز وعي كل منهما أوضح وأقوى.

لقد التقى من قبل وعي الكابتن آلان الفرنسي بوعي الطويبي، وكان الأول يحمل من الفهم مثل ما حمل الدكتور كولن، ولكن لم يحدث بينه وبين الطويبي مثل هذا الصراع الحاد والواضح، لأن الكابتن آلان وظف معرفته في استغلال الطويبي،

وتسخيره لخدمته، على الرغم من أنه مدّه بالسلاح والمدربين والخبراء الإداريين وساعده على تحقيق ذاته، ولقد كان الكابتن آلان يفعل ذلك ليستغل الطويبي، وليضرب به الحكومة الوطنية، وليحدث التمزق في جسد الوطن، وليزرع بؤرة قابلة للتفسخ بعد خروجه.

ولذلك لم يصطدم الكابتن آلان بالطويبي، كما لم يصطدم به الطويبي، بل تعاونوا، وإن كان أحد معاوني الطويبي نفسه قد عرف حقيقة الكابتن آلان، بوعيه الفطري، وحذره منه، فقال له:

" هذا المرتشي طوال عمره وجهه حُور. سَهَر قمار ياسيدي. والقمرجي راكبه النمس. ياباخمارة يابالحبس. أظن آخرته اقتربت، راح دور الخمارة وجاء دور الحبس. وخوفي أن يجرّنا معه." (ص ١٢٣).

ولكن أنى للطويبي أن يصدّق مثل هذا الرأي، لالشيء، إلا لأنه يخالف رأيه.

إن هذا الرأي يعبر عن الحسّ الفطري السليم لدى ابن الشعب، الذي لا يمكنه أبداً أن يثق بالعدو المحتل، ولا أن يتعامل معه.

*

إن الوعي البديل لوعي الطويبي هو الوعي الوطني الصحيح، الذي تمثله اللجنة الأولى التي جاءت إلى الطوية، ثم اللجنة الثانية وكل منهما كانت مؤلفة من الوزير والمحافظ وكبار الوجهاء، وهو وعي جماعي، كما هو واضح، وهو وعي وطني، ينتمي إلى الوطن، ويرتبط به، بفنائه وقطاعاته كافة، وبقواه كلها، التي يراد منها أن توحد الوطن، وتتوحد به، تمحضه حبها وولاءها، فيمحضها الحرية والقوة.

هذا هو المحافظ يقول للطويبي:

" فرنسا الآن ضعيفة، ياطويبي. أظنك تعرف مايجري في أوروبا، وكل ذنب يفتقر مهما عظم إلا ذنب واحد. ما يضر بوحدة البلاد واستقلالها لا يفتقر، تذكر ما انتهى إليه الآخرون حين كانت لفرنسا قوتها، فكيف الآن وهي تشد الرحال؟ (ص ١١٩).

وهذا هو عبد الحليم آغا يقول للطويبي مسترضياً :
" مكانك بيننا، وليس بين الفرنسيين، كرسيك في البرلمان ينتظرك، ولو رفعت عنك الحصانة " (ص ١٢٠).

وهكذا، ومن خلال الوعي المعافي والصحيح، يمكن لكل القوى أن تعمل لأجل الوطن، كي ينهض بها، وتنهض به، ويكون البناء، وتكون الدولة.
إن حوار اللجنة المؤلفة من المحافظ والوزير وبعض الوجهاء هو الحوار المنطقي والتاريخي والعادل، وأمام هذا الوعي وهذا الحوار لا يجد الطويبي سوى المراوغة، إذ يدعو اللجنة إلى الطعام، ثم مايلبث، بعد مضي اللجنة، وقد أطعمها من زاده، أن يسرع إلى الكابتن آلان يستعين به، ويطلب منه المدد : سلاحاً ومدرين وخبراء.

*

لقد قدمت الرواية أمثلة من التاريخ صورت من خلالها نموذجاً للوعي الفردي الجامد المتحجر، الذي يسعى باسم الدين، وهو لا يفقه من الدين شيئاً، ليؤسس سلطة فردية مستبدة، لا تحمل شيئاً من أسس الدولة الصحيحة، ولا تحمل شيئاً من أسس الدين الصحيح، وليس فيها سوى الاستبداد والاستغلال والخيانة والتآمر والغدر والقتل، وليس فيها سوى الشعوذة والخزعبلات والأوهام.

ولقد استطاعت الرواية أن تقدم هذه الأمثلة من خلال لغة تحمل طبيعة ذلك الوعي الفردي المستبد الحالم الواهم، ف لغة الرواية على لسان الطويبي، ولغتها عن الطويبي، تصنع مناخات من الأوهام والأحلام وحالات من الصرع

والتهويمات والسبحات والغيوبة يتداخل فيها الزمان بالمكان، والماضي بالحاضر، والواقعي بما هو غير واقعي.

كما استطاعت الرواية من خلال الحوار أن تعبر عن طبيعة الشخصيات، على الرغم من كثرتها وتعددتها وتنوعها، وإذا هو حوار مسرحي ناطق، يحمل ثقافة الشخصية، ويعبر عن مزاجها وتكوينها النفسي، وهو مختلف من شخصية إلى شخصية اختلافاً بيناً، ولكنه بصورة عامة حوار قصير الجمل، قابل للنطق، من غير صعوبة ولا تلثم، ويتم الاعتماد فيه على السؤال والاستفهام والتعجب بعلامات تناسب ذلك كله، من غير اللجوء إلى ألفاظ الاستفهام أو السؤال أو التعجب، مما يجعل الحوار أكثر مصداقية، ويؤكد أنه حوار صوتي منطوق، وليس حواراً لغوياً مكتوباً.

والرواية بذلك كله تتجاوز مشكلة اللغة الفصيحة واللهجة العامية، أو اللغة المكتوبة، واللغة المحكية، لتؤكد أن المشكلة الحقيقية في خلق لغة فنية هي لغة السرد أو الحوار أو الاسترجاع أو الحلم أو الصرع أو الغيوبة أو السبحات أو الشطحات، ولقد استطاعت الرواية أن تحقق هذه المستويات اللغوية كلها بمقدرة فنية متميزة.

وعلى الرغم من أن الرواية لم تعن بوصف المكان، وإنما اكتفت بتحديد المواضع، وتسميتها، كالطوية والرقّة وحلب وحمص وطرابلس وبيروت، فقد استطاعت أن تصنع فضاءً روائياً تتحرك فيه الشخصيات وتفعل مؤكدة وجودها وقدرتها على التواصل مع المكان والتأثير فيه.

ومن الطبيعي أن يكون هذا التأثير محصوراً في الطويبي، فهو وحده القادر على الفعل والتأثير، إذ يبتني بيتاً، ثم يوسعه مرتين، أو ثلاثاً، وبما يتفق مع عدد زوجاته، واتساع نفوذه، وهو الذي يشق طريقاً إلى الطوية، كي تمرّ سيارته، ثم يشق طريقاً أخرى، كي يستطيع تسويق أخشاب الأشجار التي يعمل على

اقتطاعها، وهو فِعْلٌ في المكان عماده السيطرة والاستبداد لتأكيد ذات الطويبي وحده.

ومما لاشك فيه أن شخصية الطويبي هي الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية، وهي شخصية استطاعت الرواية رسمها من جوانبها كافة، وكانت هذه الجوانب متحدة، ومتعاونة على رسم شخصية الفرد الواحد المستبد المتجمد في وعيه المتعبد لذاته، حتى في علاقاته مع النسوة الخمس اللواتي تزوجهن، وأعلن أنه، على الرغم من ذلك، لم يعرف المرأة، وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى رجل يعيش داخل ذاته، ولا يعي سوى ذاته، ولا يحسن التواصل مع الآخر، إلا بمقدار ما يحقق وعيه الفردي.

•

ولا بد من الإشارة إلى أنه ليس من اليسير الدخول في عالم الرواية في ربعاها الأول، بسبب لغتها المتميزة، وهي لغة الحلم والوهم والصرع والسبحات والشطحات مما يعانيه الطويبي، ولكن تسلس الرواية بعد ذلك القياد، وتغدو في ربعاها الأخير أكثر سرعة، إذ لم يعد للطويبي إلا القليل من المجال للسبحات والشطحات، وهذه في الواقع صفة للغة الرواية تؤكد تميزها.

ولقد استطاعت الرواية من خلال تلك اللغة تقديم أمثلة من التاريخ، أو بالأحرى من تاريخ بعضه حقيقي، وبعضه الآخر متخيل، ولكنه في الحالات كلها تاريخ روائي فني، وليس تاريخاً، وقد امتلكت هذه الأمثلة شخصيتها ورؤيتها وأبعادها الواقعية والإنسانية والتاريخية والسياسية والجغرافية فنياً، وحققت ذاتها فيها أيضاً، واستطاعت تقديم درس في التاريخ، بل استطاعت تقديم درس للتاريخ، أو للمستقبل وصانعيه، وحسبها ما في هذا وحده من نجاح.

ولقد بات معروفاً لدى الجميع أن الرواية ليست مرآة تعكس الواقع، ولا آلة تصوير تصوّره، كما أنها ليست كتاباً في التاريخ أو الجغرافية، يوثق الحوادث

أو يحدّد المواقع، وإنما الرواية فنّ تخيلي وسيلته الكلمة. والرواية - ولا سيما الناجحة - توحى بصخب الحياة وقوتها، حتى ليخال القارئ نفسه أمام الواقع أو التاريخ، أو كأنه في مكان وبين أشخاص يعرفهم أو يعرف بعضهم، ولكن الحال ليس كذلك، وأي تشابه في وقائع الرواية أو حوادثها أو أماكنها مع وقائع وأماكن وحوادث أخرى خارج الرواية لا يعني أبداً التطابق أو القصد أو الإحالة، لأن العمل الروائي لا يسعى إلى التاريخ أو التوثيق أو التصوير، وإنما يسعى إلى تقديم نماذج وحالات وأمثولات، وهو بالقدرة الفنية المتميزة، يخلق لدى القارئ استجابات، ويطلق لديه قوى الخيال والانفعال، فيجعله يعيش في داخل العمل الروائي، وكأنه واقع حقيقي، وما هو كذلك، لأن غاية العمل الفني تشكيل بنية فنية متماسكة، وخلق عالم روائي خاص.

*

وتظل الرواية بعد ذلك، من غير شك، قابلة للانفتاح على قراءات وتفسيرات كثيرة، يمكن أن تزداد وضوحاً في قابل الأيام، مما يجعل الرواية شاهداً على عصر، أكثر مما هي تاريخ لمرحلة، وفي هذا ما يؤكد قوة الرواية وعمقها، بل فيه ما يؤكد استشرافها المستقبل.

في القصة القصيرة

١- عصر القصة القصيرة

٢- خليل المنداي والقصة القصيرة

٣- الضعف الإنساني الجميل في قصص مظفر سلطان

٤- قصة الصبر

٥- شك الدردار

٦- عزيز نسيين والرحلة من الذات إلى العالم

عصر القصة القصيرة

لعله ليس من المبالغة القول إننا نعيش عصر القصة، ولا سيما القصة القصيرة. فالقصة القصيرة تصور جزءاً من الحياة، كما هو معروف، وليس الحياة كلها، وهي تختار عينة منها، تتمثل في شخص، منفرد، متميز، أو تتمثل في موقف محدود مُجْتَزَأ، تقف عنده، وهي بذلك تعرض للحياة في أجزائها، أو في وقائعها الصغيرة، أو في نقاطها العابرة، ولا تظهر قيمة القصة القصيرة إلا عند النهاية، حيث تأتي نقطة التنوير، فتضيء كل ماسبق من حدث أو موقف أو شخصية، وتمنحه قيمته، وعندئذ يتم فهم القصة القصيرة، وتبرز قيمتها.

تلك هي طبيعة القصة القصيرة، وتلك هي أيضاً طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان في هذا العصر اللاهث السريع النبض الضاغط بأعبائه ومتطلباته ومشكلاته وقضاياه على الإنسان. فإذا هو يعيش عمره لحظة ف لحظة، أو ساعة فساعة، أو يوماً فيوماً، لا يستطيع إدراك حياته، ولا تصور مستقبله، فالمتغيرات كثيرة، والمستجدات سريعة، وفي كل لحظة حدث ومخترع ومكتشف، وفي كل لحظة انفعال ومعاناة وانعطاف.

الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، لا يدركها بوعي شامل، ولا يراها رؤية كلية، وإنما يعيشها أجزاء مفككة، وهو يركض لاهثاً وراء متطلبات معيشية يومية كثيرة، بعضها ضروري، وأكثرها غير ضروري، ولكن ما هو غير ضروري أصبح بالنسبة إليه أكثر ضرورة، ولا يستطيع عنه فكاً، فإذا هو لا يجد لحظة تأمل يخلد فيها إلى نفسه، فيراجع ماضيه، أو ينظر إلى واقعه، أو يتطلع إلى مستقبله، فهو في شغل دائم. وعندما يرى الإنسان نهاية ما في الحياة، نهاية حدث، أو مشكلة أو قضية أو حياة صديق أو قريب أو كبير أو صغير، يتنبه، ويستيقظ، ويدرك مارآه من قبل إدراكاً جديداً، ويعيه على ضوء النهاية، التي تعيد تشكيل ماسبق وتعيد تفسيره، فيدهش، ويفاجأ، ولكنه ما يلبث حتى ينغمس في أجزاء جديدة مبعثرة من الحياة.

تلك هي طبيعة الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، وهي شبيهة بطبيعة القصة القصيرة، بل هي نفسها في الحقيقة مجموعة قصص قصيرة، ولذلك مال إنسان هذا العصر إلى القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، لأنها في طبيعتها مثل طبيعة حياته، ولأنها نتاج حياته، ونتاج عصره الذي يحياه، فهي تحقق وفق نبضه، وتسرع وفق لهائه، تحمل طبيعته، وتعبر عنها.

إن الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر ماعادت تتيح له إمكان قراءة رواية في خمسة مجلدات، أو في خمسمئة صفحة، فهو في عجلة من أمره، وثمة ما هو كثير أمامه، عليه أن ينجزه، ولذلك تأتي القصة القصيرة، في صفحاتها المحدودة التي قد تزيد على خمس صفحات، ولكنها لن تبلغ أبداً الخمسين، فإذا هو يقرأها في وقت ضيق محدود، وإذا هو يقرأها بسرعة ولهاث، وإذا هو يرى من خلالها الحياة، وإذا هي تنسجم وفق طبيعة العصر الذي يعيشه.

مما لا شك فيه أن هناك من يقرأ روايات في خمسة مجلدات، أو أكثر، ولكنه القارئ المتخصص، أو المثقف، أو القاصد، ومثل هؤلاء هم الأقل، والأكثر هم من غير شك القراء العاديون، المثقفون، والمعلمون، الذين يقرؤون للمتعة والتسلية والترويح عن النفس وتزجية الوقت وملء الفراغ، وهؤلاء هم الأكثر، وهم الناس الذين يحبون هذا العصر، والذين يحبونه وفق الطبيعة السريعة اللاهثة المجترأة.

هم القراء الذين يقرؤون في الحافلة أو المقهى أو قبل النوم أو وراء المكتب، وهم أيضاً القراء المتخصصون الواعون القاصدون إلى القصة القصيرة، وحين يضاف هؤلاء إلى أولئك يكون قراء القصة القصيرة من غير شك أكثر.

وهم في الحالات كلها أكثر من قراء الشعر، فلقد قلّ هؤلاء، قلوا في المتعلمين والمثقفين، وقلوا في الدارسين والمتخصصين، وذلك لأسباب كثيرة، بعضها تطور الشعر في معزل عن قرائه، تطوراً مقصوداً لذاته، من أجل خلق مناخات وتقنيات وأساليب شعرية راقية، وقد تمّ هذا وتحقق، في بعض الشعر، وعند بعض الشعراء، ولكن كلما تحقق ذلك كان عدد القراء أقل، والمقصود بهم من غير شك القراء عامة، وليس المقصود الهواة والمختصين والقاصدين.

ومن تلك الأسباب طبيعة الشعر نفسه، فهو يقوم على الرؤية الذاتية والغنائية، ويعتمد على الإيجاء والرمز، وينى على الثقافة العالية، ويحتاج لدى المتلقي إلى رؤية وتأمل وثقافة وخبرة ومعرفة، وهذا كله يكاد لا يتفق مع طبيعة العصر الذي يرغب فيه القارئ بالتحليل والتفسير والوضوح والمعالجة الموضوعية والرؤية العلمية، والقصة القصيرة تقدم كثيراً من ذلك، وتقوم في طبيعتها على معظمه. ولذلك فقد لبّت القصة القصيرة رغبة القارئ، واتفقت وطبيعة العصر، وعالجت الهموم والقضايا اليومية من سياسية واجتماعية وثقافية، وقدمتها في أساليب فنية راقية متطورة.

وثمة أمر خاص بالقارئ العربي، ونعني به دائماً المتعلم والثقف والقارئ العادي، ولا نخص به القارئ المتخصص والدارس، وإن كان يندرج ضمن القارئ بالمعنى العام، وذلك الأمر الخاص بالقارئ العربي هو قبوله على العموم كل أشكال الحداثة والتجديد والتطوير مهما بالغت أو تطرفت في القصة القصيرة، وعدم قبوله إلا القليل من ذلك في الشعر، وبقدر كبير من الصعوبة، وبعد لأي وعنت. ولذلك كله من غير شك تفسيره وأسبابه ودوافعه، ولكنه قاد في الأحوال كلها إلى ازدهار القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، وتطورها فناً ونقداً، ورواجها وسيرورتها.

وقد شجع على ذلك كله أيضاً وسائل الإعلام، ولا سيما المقروءة، من صحافة ودوريات، يومية وأسبوعية وشهرية، سواء أكانت للتسلية والمتعة وتزجية الوقت، أم للثقافة والأدب والفن، أو للبحث والدراسة والتخصص، وكانت كلها، أو كادت، تخصص صفحات ليست بالقليلة، للقصة القصيرة، وكان لابد في كل صحيفة أو جريدة أو مجلة من قصة أو قصتين أو مجموعة قصص. وهي جميعاً صحف ودوريات يقرأها المسافر والمقيم، والغني والفقير، والكبير والصغير، والمتعلم والثقف والدارس والمتخصص، ويقرأ القصة فيها القاصد إلى قراءة القصة وغير القاصد. وهي قصص تزيد من رواج الصحف والمجلات، وهذه بدورها تساعد على انتشار القصة.

والذي ساعد على هذا الانتشار، وقبول المتلقين للقصة وإقبالهم عليها تطورها المستمر، وغناها، وعدم جهودها في قوالب أو أشكال، وإذا هي عند هذا الكاتب ليست كما هي عند ذاك، وإذا هي في هذه الدورية ليست كما هي في دورية أخرى، سواء في الشكل أو البنية أو المحتوى أو الاهتمام.

والأمر لا يقف عند القصة القصيرة أو المتلقي، بل يتجاوزها إلى المنتج نفسه. إن القصة القصيرة هي الفن الأصعب، إذ تحتاج إلى قوة في الحبك، وإلى إيجاز شديد، وتكثيف، وكل جزء فيها يجب أن يكون له دوره، ولا يجوز أن يكون فيها إسهاب أو استطراد، وكل الأجزاء فيها يجب أن تكون متواكبة تقود إلى الخاتمة، من غير حشو أو إضافة، وهي في توترها ونبضها اللاهث السريع أشبه بالدراما، بل أشبه بالمأساة، وهي على الرغم من قصرها وحجمها المحدود ليست بالسهلة.

ولكن لابد من الاعتراف بأن كتابتها أسهل من الرواية وأصعب، هي أصعب لما تقدم من حديث عن قوة الحبك والتوتر والإيجاز، وهي أمور لا تضطر إليها الرواية، فقد يكون فيها إسهاب وتطويل وعناصر وأجزاء كثيرة تعالج مشكلات وقضايا كثيرة، وهو مالا يمكن أن تتسع له القصة القصيرة، وهي أسهل من الرواية في كتابتها، لأن كاتبها قد ينجزها في جلسة أو جلستين أو أكثر، ولكنها لن تكون أبداً بقدر الجلسات التي يحتاجها لكتابة الرواية، ومهما حاول الكاتب أن يجود في قصته وفي مراجعتها وتنقيحها وتعديلها، فإنه لن يحتاج من الوقت مثلما يحتاج إليه الروائي، ومن هنا كانت كتابتها أسهل، وكان إنتاجها أغزر، فيمكن الكاتب أن يكتب في السنة عشر قصص، مثلاً، ولكن ليس بإمكانه على الإطلاق أن ينتج عشر روايات. ولذلك كان إنتاج القصة أغزر وأكثر، وهو ما استدعيه الصحف والدوريات والمجلات، وهو ما يتطلبه القارئ، وهو ما يقدر عليه الكاتب، الذي سرعان ما يجمع بضع قصص فيصدرها في مجموعة.

ومما لا شك فيه أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، ولكنه من غير شك أسهل من إنتاج رواية، وبذلك يبدو مفهوم السهولة نسبياً، سواء في الرواية أو القصة، كما يبدو رجواً، وغير مستقر.

إن ما يميز الرواية من القصة القصيرة ليس الحجم وعدد الصفحات فحسب، وإنما يميزها رؤيتها الشاملة للحياة، وعرضها كثيراً من القضايا والمشكلات، ولذلك فهي تزدهم بالشخصيات، وتكثر فيها الحوادث الكبيرة المفصلية، ويمتد بها الزمان، ويتسع فيها المكان، وغالباً ما يكون بناؤها أقل إحكاماً من بناء القصة القصيرة، وإن كان هذا لا يعني الهلهلة، كما لا يعني السهولة في كتابتها، ولكنها في كل الأحوال تمنح الكاتب قدراً أكبر من الحرية، ويمكنه كتابتها على تطاول في الزمن.

وما يميز الرواية من القصة القصيرة في إنتاجها، هو ما يميزها أيضاً في تلقيها، فيمكن قارئ الرواية أن يقرأها في جلسات كثيرة، وعلى تطاول في الزمن، وليس من الضرورة أن يقرأها كلها في جلسة واحدة، وفي دفعة واحدة على نحو ما يقرأ القصة القصيرة.

وكذلك بالنسبة إلى الكم الذي يمكن أن يقرأه القارئ من الروايات والقصص، فيمكنه مثلاً أن يقرأ في الأسبوع رواية واحدة، على حين بإمكانه أن يقرأ في الأسبوع نفسه مئات القصص، وهذا ما يؤكد ثانية أن القصة القصيرة هي الأكثر غزارة في القراءة والكتابة، وفي التلقي والإنتاج.

وأمام هذه الكثرة في الإنتاج والتلقي، في القصة القصيرة، كثرت أسماء الكتاب وازدهمت، وما عاد يرسخ في ذاكرة المتلقي إلا القليل من الأسماء، لأنه يقرأ كل شيء، ولكل الكتاب، ولا يقرأ لكاتب مفضل، كما كثرت الأسماء وازدهمت، لأن القصة القصيرة تملك أشكالاً وأنماطاً واتجاهات، وهي في حالة من التطور المستمر، ولذلك حرمت القصة القصيرة من تألق الأسماء، ولم يعد ثمة من هو عملاق أو كبير، وإنما ثمة كتاب كثر، ولكل أسلوبه ومنحاه وعالمه. إن القصة القصيرة في هذا الجانب أشبه بالإنتاج السلعي، كلٌ ينتج ويقدم، وكل يسعى إلى التجويد والتطوير، وكل يسعى إلى الترويج، وفي السوق ازدحام وتنافس، وكثرة.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي نفسها أيضاً سمة قرائها، لأنهم هم مروجوها وطالبوها، ففيهم المتعلم والثقاف، وفيهم العامل والموظف، وفيهم أنواع وأصناف شتى، وكذلك حال مبدعيها أيضاً، فيهم الهاوي والمحترف، والمختص وغير المختص، بل فيهم العامل والفلاح.

وإذن، فالقصة هي قصة الناس جميعاً، في المستويات والطبقات كافة، إنتاجاً وتلقياً، على حين يظل الشعر مثلاً مقتصراً في تلقيه على النخبة والصفوة من المتعلمين بل من المثقفين أنفسهم.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي سمة العصر نفسه، فما هو عصر الأفراد، وإنما هو عصر الناس كافة، ولم يعد عصر المشهورين والنابغين والأفذاذ، وإنما هو عصر الناس كلهم، لأنهم هم الفاعلون والمتجرون والمغيرون في الواقع، ولأن التعليم انتشر بين الجميع، ولأن الثقافة هي مطلب الجميع، ولأن الثقافة الحق لا يمكن أن تكون إلا للجميع.

ولعل ذلك كله يؤكد مرة ثانية أن هذا العصر هو عصر القصة، لأنهما التقيا في الطبيعة، والتقىا في الإنتاج، ولأن العصر هو نفسه الذي أنتج القصة.

وسيتأكد هذا حين ينظر المرء في عناوين الجرائد والصحف والمجلات والدوريات التي يصدرها كل قطر من أقطار الوطن العربي، إذ سيجد نفسه أمام قصص كثيرة، وأمام أسماء كثيرة، قد ينسى بعضها، ويغيب عنه بعضها الآخر، ولكن حين يعد المرء أسماء كتاب القصة في هذا القطر أو ذاك من أقطار الوطن العربي، فإنه لا يمكنه على الإطلاق أن يذكر اسماً واحداً أو اسمين، بل لابد له من ذكر عدة أسماء، حتى لو أراد أن يقتصر على ذكر كتاب القصة في مدينة واحدة، في بعض الأحيان.

وقد يفسر المرء ذلك بانتشار التعليم، والثقافة، وارتفاع مستوى المعيشة، ووفرة الصحف والمجلات، وهذا كله صحيح، ولكنه وحده لا يكفي، إذ الأمر يختلف في حال الشعر، حيث يضطر المرء مع الشعر إلى ذكر أسماء أقل.

وإذن، ثمة سبب آخر خاص بالقصة القصيرة، وهو طبيعتها الخاصة، التي هي جزء من طبيعة العصر نفسه.

ولكن من المرجو بعد ذلك كله ألا يذهب الظن إلى القول بموت الشعر، أو غياب الرواية، لصالح القصة القصيرة، فهذا مالا يمكن القول به على الإطلاق، لا على سبيل الظن، ولا على سبيل البحث، فلكل جنس أدبي قيمته أو مكانته، ولكل دوره في الواقع وأثره، ولكل حضوره وموقعه، وليس المقام مقام مفاضلة

على الإطلاق، إنما هو مقام رصد ودرس، وقد ظهر من خلال النظر والاستقراء الوفرة في القصة إنتاجاً وتلقياً.

إن حضور أي جنس أدبي لا يمكن أن يكون على الإطلاق على حساب جنس أدبي آخر، وليس في إمكان أي جنس أدبي أن يلغي جنساً آخر البتة، ولكل جنس بعد ذلك خصوصيته. فإذا كانت القصة القصيرة تشهد الآن ازدهاراً ووفرة في الإنتاج والتلقي ومواكبة طبيعة العصر، فإن الشعر يشهد تطوراً نوعياً متميزاً، في رؤيته ومستواه الفني، وإن كان هذا على حساب قرائه ومتلقيه، أي إن تطور القصة القصيرة بشكل ما هو تطور أفقي، على حين أن تطور الشعر هو تطور شاقولي.

ولا يعزب عن المرء حضور الرواية في المشهد الأدبي، فقد استطاعت الرواية أن تحقق حضوراً فنياً متميزاً، في الكم والنوع والمستوى، وفي إقبال المتلقين والقراء، ولكن لا يمكن أن يكون قراء الرواية من العموم والوفرة كما هو الأمر بالنسبة إلى قراء القصة القصيرة، وإن كان هذا على حساب نوعية قرائها.

وهكذا يبدو واضحاً أن لكل جنس أدبي ما يميزه، ويمنحه سماته وخصائصه، سواء في طبيعته، أو طبيعة قرائه، أو في علاقته مع العصر، والعلاقة بين هذه الأجناس ليست علاقة مفاضلة وتنافس وسباق، وإنما هي علاقة تكامل واتساق.

وسيظل لكل جنس من قصة ورواية وشعر قرائه ومتلقوه، من متعلمين ومثقفين وهواة ودارسين، وستظل لكل جنس طبيعته وخصوصيته، كما سيظل لكل جنس أيضاً غمط تطوره وتواصله مع الواقع إنتاجاً وتلقياً.

ولا بد من ملاحظة العلاقة الفنية بين تلك الأجناس، فكل جنس منها يأخذ من الآخر، ويعطيه، فالشعر يأخذ من الرواية الحوار وتعدد الأصوات والنزوع الدرامي والمونولوج والصراع والموضوعية، والرواية تأخذ منه شعرية الموقف والحركة والبناء، وشاعرية اللغة، وتجهد القصة القصيرة في أن تكون كالقصيدة في الإيقاع والنبض والالتماعة والتلميح والإيجاز، وأن تكون شاعرية اللغة أيضاً في بعض الأحيان.

ولا بد من أن يلاحظ أيضاً في هذا السياق جمع كثير من الكتاب بين كتابة القصة القصيرة والرواية، أو انتقال بعضهم من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، والأمثلة هنا وهناك كثيرة، وقد يُظنّ للوهلة الأولى أن الكاتب يتدرب أولاً في فن القصة القصيرة ثم ينتقل إلى الرواية، وقد يظنّ أنهما جنس واحد، والانتقال بينهما سهل، والأمر في الحقيقة ليس هذا ولا ذاك، وإنما هما جنسان متشابهان، ولكن الكاتب ينتقل من القصة القصيرة إلى الرواية، أو يجمع بينهما لأنه يجد نفسه في الأولى مقيداً بفكرة واحدة ومحكوماً بقوة البناء وشدة الحبكة، ولأنه يجد نفسه في الثانية حراً في معالجة أفكار وقضايا كثيرة، ينطلق في بناء أكثر اتساعاً وحبكة أقل شدة، ولعل المساعد الأول على كتابة الرواية هو توافر الوقت وطول النفس والصبر، على حين أن الدافع إلى كتابة القصة القصيرة هو ضيق الوقت، والرغبة في انتهاز الفرص السالحة.

وبالمقابل، فإنه من النادر جداً الانتقال من الشعر إلى القصة والرواية، أو الجمع بينه وبينهما، ولا يكاد المرء يعثر على اسم في هذا المجال، إلا في القليل النادر، وهو ما يؤكد التشابه بين القصة القصيرة والرواية، ويؤكد اختلاف الشعر اختلافاً كلياً عن القصة والرواية.

ولكن لا ينسَ المرء بعد ذلك كله أن كلاً من القصة والرواية والشعر هي أجناس أدبية، تصنع الأدب الذي تسمو به النفس، وتصفو الروح، ويرقى العقل، ويقوى الوعي، وينمو الشعور، وازدهار الأدب أو ازدهار أي جنس منه إنما هو دليل صحة في المجتمع وسلامة، إذ يعني ازدهار الأدب أن الناس مازالوا يبحثون عن السمو، والرقى، وأنهم لم يفرقوا في طغيان الحياة اليومية والمعيشية التي تسعى إلى إغراقهم وإزهاق أرواحهم.

إن ذلك كله مما يبعث على الثقة بالإنسان، والتفاؤل بالمستقبل، وسيظل الأدب، من غير شك، سواء في ذلك القصة القصيرة أو الرواية أو الشعر، السبيل إلى الثقة والتفاؤل والأمل والسبيل إلى السمو بالإنسان.

خليل الهنداوي والقصة القصيرة

كتب خليل الهنداوي (١٩٠٦-١٩٧٦) القصة القصيرة، مثلما كتب المسرحية والمقالة والخاطرة والسيرة والبحث والدراسة، ونظم الشعر وترجم، وهو في هذا كله متميز، يصدر عن ثقافة واسعة، وموهبة أصيلة، وتمكّن من اللغة، وقدرة فائقة على الإنشاء السلس والتعبير الجميل، وهو في بعض ماكتب الرائد، كما في المسرحية^(١)، وفي بعضه الآخر من الرواد، كما في القصة القصيرة.

ولقد صدرت له أول ماصدرت من القصص مجموعته التي عنوانها: "الحب الأول"^(٢)، وتتضمن عشر قصص، أربع منها مؤلفة، والباقيات مترجمات، ثم صدرت له مجموعته الثانية، وعنوانها: "دمعة صلاح الدين"^(٣)، عن دار صادر في بيروت، وتتضمن اثني عشرة قصة، ومسرحية واحدة، ولم يوضح المؤلف أي القصص منها مترجم، وآيها مؤلف، ويبدو أن اثنتين منها مترجمتان، هما "حياة معذبة"، و "والد ينتظر".

وتاريخ نشر المجموعتين (١٩٥٣-١٩٥٨) لا يدل على تاريخ إنجاز القصص، فهما متأخرتان جداً، ومن المؤكد أن القصص أنجزت ونشرت في مجلات مختلفة، قبل نشرها في المجموعتين، بزمان طويل، ويؤكد ذلك أن قصة "اللحن الذي لم يتم"، وقد تضمنتها المجموعة الأولى، كانت قد نشرت من قبل في العدد ١١٢ من مجلة الرسالة، لشهر أغسطس من عام ١٩٣٥.

*

ويصدر الهنداوي في قصصه عن الثقافة والواقع والتاريخ، فيترجم بضع قصص، ويتأثر بما يترجم، ويعالج القصة الواقعية، كما يعالج القصة التاريخية، وهو في ذلك كله لا يغادر النزوع الرومانتي، سواء ألف أم ترجم، وسواء استوحى الواقع أم التاريخ. وأبرز ملامح النزوع الرومانتي لديه الميل إلى انتقاء حوادث غريبة مدهشة، وتصوير شخصيات فريدة متميزة، تتجاوز الواقع بأشواط في معاناتها وعذابها، مع طغيان حوادث الفراق والموت، ولا سيما موت الأطفال، وسيطرة الحزن والألم، في جواء من الرهبة والخوف، ومسحة من الإحساس بالتشاؤم والقهر، لا يتخللها، إلا في القليل النادر، شيء من الفرح المفاجئ، والخلاص القدري غير المتوقع.

ويتضح ذلك كله في القصص التي ترجمها، مثلما يتضح في القصص التي ألفها، وكأنه حين يختار قصة ما للترجمة إنما يختارها معبرة عما في نفسه، ومثلة لما يريد أن يكتب، مستجيبة لنزوعه الرومانتي. ويؤكد ذلك قصة "الطفل المريض" (ص ٤٩-٦١) التي ترجمها عن "اميل موزيللي"، وأثبتها في مجموعته الأولى تحت ذلك العنوان، ثم ضمنها أيضاً مجموعته الثانية، تحت عنوان: "حياة معذبة" (ص ٤٩-٥٧) من غير أن يشير إلى أنها مترجمة، ومن غير أن يجري فيها شيئاً من تعديل إلا كلمة هنا، وكلمة هناك.

وتبدو تلك القصة ذات أهمية في قصص الهنداوي، على الرغم من أنها مترجمة، ففيها تكمن خصائص نتاجه القصصي عامة، وكأنه كان يستوحىها في كل ما كان يكتب، فهي المفتاح لفهم قصصه.

وتدور حوادث القصة في البادية، حيث يستيقظ أبوان في الهزيع الأخير من الليل، على صوت ولدهما وهو يسعل سعالاً غريباً، كأنه مقدمة احتضار، ويخرج الأب من خيمته يبحث عن من يساعده، فيلتقي رجلاً يدلّه على قرية فيها طبيب، فيسير إليها قاطعاً السهول والكثبان والهضاب، تحت المطر، في وحشة الليل، وتلوح

له خيمة سوداء، يحث الخطأ إليها، وحين يدخلها، يجد زوجته في الزاوية تنتحب، وأمامها طفلها وهو ميت.

وما تقدمه هذه القصة من عناصر الموت والطفولة المذبذبة، والأبوة المفجوعة، والقيافي المخيفة، والقدر الرهيب، والألم المقزع، تقدمه أيضاً معظم قصص الهنداوي. إن العلاقة بين الأبوين وطفلها هي الموضوع الأساسي الذي بنيت عليه معظم قصص الهنداوي فثمة اثنتا عشرة قصة من خمس عشرة قصة له ترجع إلى ذلك الموضوع، مهما تعددت أشكال المعالجة فيها أو اختلفت، والغالب على تلك العلاقة هو فجعة الأبوين في الولد.

ففي قصة "الابتسامة الجريحة" تقتلع شاحنة شاباً من فوق دراجته، ثم تحطمه على الإسفلت الأسود، ولا يعلم بموته أستاذه الذي يحبه، ويسأل عنه أباه، فينظر إليه الأب ويتسم ابتسامة جريحة.

وفي قصة "الطفل الغريق" يحلم طفل صغير بسمكات صغيرة ملونة، وفي اليوم التالي يمر مع صديقه بالنهر، يرى السمكات الملونة، فيميل عليها يحاول الإمساك بها، فيقع في النهر، ويغرق، وأمه في البيت تنتظره.

وفي قصة "والد ينتظر" يأتي إلى محطة القطار في كل عيد فصيح شيخ عجوز، يحمل في الشباب النازلين من القطار، لعله يرى ابنه الذي كان قد قتل في الحرب قبل ست سنوات، وهو ما يزال في كل عيد فصيح يأتي لينتظره.

وتذكر القصة الأخيرة بقصة مشابهة هي "الحرب" للقاص الإيطالي "لويجي بيراندلو"^(٤)، وتشتركان معاً في فقد الولد بسبب الحرب، وفي جواء القطار ومحطته، وشيخوخة الأب، وهي من أقوى قصص المجموعة الثانية من الناحية الفنية، ويبدو أنها مترجمة، وإن كان الهنداوي لم يشر إلى ذلك.

*

والقدر الذي يلحق الفجائع بالأطفال وآبائهم وأمهاتهم في معظم قصص الهنداوي، هو نفسه الذي يمنح البائسين الخير في بعض القصص، ولكن بعد فجيعة ومعاناة مرّة.

ففي قصة: " عندما تضحك الحياة " تنحرف السيارة بشاب وخطيبته إلى الوادي، وتنقذهما شجرة تتعلق بها السيارة، ويقيق الشاب في المستشفى ليطمئن على خطيبته ويؤكد لها أن السيارة ليست له، وإنما هي ملك لمدير العمل الذي يعمل فيه، وأن الفتاة التي رآها معه أمس في السيارة هي ابنة المدير، وكانت خطيبته تلومه على رؤيتها معه، وقد انحرفت هي بالمقود عمداً، وعندئذ تسامحه، وبعد أن يغادرا المستشفى يزوران معاً الشجرة التي أنقذت حياتهما.

وفي قصة " هبة العيد " يتوفى زوج الأخت الفقيرة، فتتوّد على أختها الغنية بين الحين والحين لتقرض منها المال، كي تعيل بناتها، وتمر السنوات وهي تقرض، وذات يوم تخرج من دارها وإذا خادماً يدعوها إلى مساعدة سيدة في المخاض، فتدخل عليها، وتضع السيدة مولوداً، ويقدم لها السيد عطاءً كبيراً، ويذيع صيتها في الناس، فتعمل قابلة، وترد إلى أختها ما كانت قد اقترضته.

ويبدو القدر في القصتين السابقتين أكثر رحمة بالناس من رحمة بعضهم لبعض، فهو يلطف بهم، ويقدم لهم العون، ولكن بعد شيء من المعاناة والألم.

*

ويبرز مصدر آخر لقصص الهنداوي، غير الواقع والزجة، وهو التاريخ، يستمد منه مادة، يصوغها في قالب قصصي، يعنى فيه باللغة والتعبير، أكثر مما يعنى فيه بهيكل القصة وبنائها، ومن غير أن يخضع المادة التاريخية في الأغلب لهدف محدد، وكأن ليس له من غاية سوى تحقيق رغبته في كتابة قصة، فيجد في التاريخ مادة تساعد على ذلك.

وفي مجموعته الثانية أربع قصص مستوحاة من التاريخ أبرزها قصته التي عنوانها: "دمعة صلاح الدين"، وهي تصور أمّاً من الصليبيين أسر طفلها، وتسأل قومها المساعدة على استرداده، فلا تلقى سوى الخذلان، فتلجأ إلى صلاح الدين، تشكو إليه أمرها، فيرد عليها ولدها، وهو يذرف دمعة، فتعجب بتسامحه، وتسأله الإذن لها في الإقامة في ديار المسلمين، فيأذن لها.

ويبدو أن الهنداوي وهو يستوحى التاريخ، لا يكاد يغادر موضوعه الأثير لديه، وهو علاقة الأبوين بطفلها، ولا سيما علاقة الموت أو الفقد^(٥).

ولا تتشابه قصص الهنداوي في موضوعاتها فحسب، بل تتشابه أيضاً في سماتها الفنية، فليس ثمة فرق فني كبير بين قصة وقصة، أو مجموعة ومجموعة، سوى ما يغلب على الأولى من قصص مترجمة.

إن معظم قصص الهنداوي يعتمد على حوادث كبيرة غريبة نادرة من فجائع وكوارث ومصادفات، تترك في الأشخاص آثاراً عظيمة، تنعطف بحيراتهم انعطافاً كبيراً، نحو حزن وألم على الأغلب، ونحو سعادة في الأقل النادر.

ومثل تلك الحوادث الكبيرة والغريبة النادرة تجعل من قصص الهنداوي بصورة عامة أقرب إلى الحكاية، فهي لا تعنى بموقف جزئي من مواقف الحياة، لتقف عنده، وتغوص فيه، تحليلاً وتصويراً، ولا تكاد تستثنى من ذلك سوى قصة "والد ينتظر".

ولذلك يغلب على قصص الهنداوي الامتداد الواسع في المكان، والتطاول الكبير في الزمان، والاعتماد على السرد المباشر، باستعراض سلسلة من الحوادث في تتابعها الزمني، من غير قطع أو استرجاع، مما يجعل قصصه أشبه بالحكاية، أو ملخص الرواية.

لعل خير مثل لذلك قصته: "الحب الأول"، التي تضمنتها مجموعته الأولى، وحملت اسمها عنواناً، وهي تتحدث عن فتى يافع رأى فتاة، فتدلّه بحبها من النظرة

الأولى، ثم دعت أمها إلى إعطائها دروساً، فرتجح بين المعلم والمحبة، وهو غير متأكد من حقيقة مشاعرها، ثم خطبها موسر عجوز وتزوجها، فسافر الفتى إلى مدينة أخرى، وبعد عشرين عاماً يرجع إلى بلدته كهلاً، فيلتقي الأم، ويسألها عن ابنتها، فتخبره بوفاة زوجها، فيقصد بيتها، وقلبه يخفق، ويراهما تطل عليه من النافذة، ولكن ابنها يخرج إليه ليخبره أنها نائمة، فيرجع متعثر الخطأ، وهو يعلل نفسه، مؤكداً أنها تحبه، ولكنها لم ترد أن يأتيها مواسياً، حتى لا يقتل كل ماتبقى لها من ذلك الماضي البعيد.



وغالباً مايروي الهنداوي قصصه بأسلوب الغائب، مستخدماً طريقة المؤرخ، من غير أن يضع نفسه في بؤرة الحدث، إلا فيما ندر، ويغلب عليه استخدام الفعل الماضي، ويكثر من فعل كان، ولا يستخدم شيئاً من المونولوج، ولا يتبع أسلوب تيار الوعي، ولا يأخذ في قصصه بشيء من التحليل النفسي أو استبطان الشخصية، وغالباً مايكتفي بالرصد الخارجي لسير الحوادث.

وهو لا يعنى بنقطة التنوير في قصصه، ولا بنهاياتها، وغالباً مايستمر في القصة، ويستمر في متابعة حوادثها بعد الوصول إلى حدث يمكن أن يحقق نهاية فنية للقصة. ومن ذلك قصة "دمعة صلاح الدين" التي يمكن أن تنتهي بعودة الطفل إلى أمه، واحتمائها بديار المسلمين، ولكن القصة تستمر حتى تبلغ تلك المرأة أرذل العمر، فتظهر في نهاية القصة وهي عجوز، ترمي بنفسها على قبر صلاح الدين، وتموت فوقه.

والهنداوي لا يكتفي بذلك، بل إنه ليختم قصصه أحياناً بما يفسرها مباشرة ويلخص معناها، ومن ذلك مثلاً تلخيصه المغزى من قصته: "القدر في طائفة" بقوله في نهايتها: "وبعد ذلك، أليست هذه الطائفة صورة مصغرة عن العالم بمصيره وفجائعه؟" (ص ٩٤).

وقصص الهنداوي جميعها، مؤلفة ومترجمة، تحظى بنصيب كبير من العناية باللغة، ولكن من غير تكلف ولا تعقيد، بل في عفوية وبساطة، ولغة القصص تدل على تمكن فذ من اللغة، وجمال في الرسل البليغ، وقدرة على الوصف الجميل، ولكنه غالباً ما يكون فضلة، ولا يخدم القصة.

ومن ذلك وصفه طفلاً يحاول النوم في ليلة سيكون في ضحى يومها التالي غريقاً، وفيه يقول: "كان ذلك الطفل، تلك الليلة، كزهرة ناضرة متفتحة لم تعرف زهرة أخرى مثل ألوانها، ولا ندري لماذا تكون الزهرة قبل سقوطها في أبهى ألوانها، ولماذا يكون اللون الذي يجود به السراج المختصر هو اللون الجميل" (ص ٧٨).

ويشير الهنداوي في بعض قصصه إلى تجربته الحياتية، وإلى بعض الأماكن التي لها أثر في حياته، وتأتي إشارته عفوية جميلة، تزيد في بساطة القصة وعفويتها، وليس فيها شيء من الفجاجة، ولا تعني البتة أن القصة سيرة ذاتية أو أنها تسجيل مباشر، لأن الهنداوي في إشاراته تلك يظل شاهداً على الحدث القصصي ومراقباً له أو راوياً، وليس بطلاً فيه.

ومن ذلك مثلاً إشارته إلى عمله مدرساً في حلب، في قصة "الابتسامة الجريحة"، وفيها يسمي عدة أحياء من المدينة، ومنها: "حي باب النصر"، و"حي الجميلية".

ولكن ذلك كله لا يمنح قصصه أي قدر من الواقعية، وتظل في إطار النزوع الرومانتي.

*

إن قصص الهنداوي تنتمي إلى مرحلة الريادة في فن القصة في سورية، وتمثلها أصدق تمثيل، وهي تحمل كل ما في مراحل الريادة عادة من سمات وخصائص.

ولعل قصص الهنداوي تمتاز بعد ذلك بما تحمله من إمكان الدراسة المقارنة، لتظهر مافيها من آثار الثقافة الأجنبية، ولا سيما حين تقرون بما ترجم المؤلف نفسه من قصص، ويدعم هذه الدراسة نتاج الهنداوي نفسه، وأكثره مرتبط بالآداب الأجنبية، ولا سيما الأدب الفرنسي، ترجمة واقتباساً واستيحاء ودراسة. كما تحمل قصص الهنداوي إمكان دراسة النزوع الرومانتي فيها، وربطه بالمرحلة التي تمثلها، وهي مرحلة تمور بمثل ذلك النزوع في الرواية والقصة والشعر.

وعلى الرغم من الأهمية التي تمتلكها قصص الهنداوي، وما لها من دور في عصرها، فإنها لم تحظ بشيء من اهتمام الدارسين بها، فلقد اكتفى معظم دارسي القصة القصيرة في سورية بالإشارة إلى الهنداوي إشارات عابرة، من غير أن يحلل أحد منهم إحدى قصصه أو يشير إلى خصائص فنه، على الرغم من جدية أبحاثهم وشمولها وعمقها.

لقد اكتفى مثلاً عدنان بن ذريل في كتابه: "أدب القصة في سورية"^(٩) بذكر اسم الهنداوي عدة مرات والإشارة إلى مجموعتيه، وقد استبعده من إطار القصة الفنية الدكتور نعيم اليافي ولم يعرض له بالدروس في كتابه: "التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث"^(٧) ولم يعرض له الدكتور حسام الخطيب في كتابه "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية"^(٨)، وكل ما فعله الدكتور محمود الأطرش في كتابه "اتجاهات القصة في سورية"^(٩) هو تصنيف الهنداوي تصنيفاً أولياً تارة في عداد كتاب التيار الواقعي الاجتماعي (ص ٥١) وتارة في تيار الواقعية الفنية (ص ٨٨)، من غير أن يدرس شيئاً من نتاجه القصصي. وليس هذا فحسب، بل إن مجلة الموقف الأدبي^(١٠) كانت قد أفردت ملفاً خاصاً بالهنداوي، في ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاته، في عدديها ٦٥-٦٦

لشهرى أيلول وتشرين الأول من عام ١٩٧٦، وقد تضمن الملف دراسات فى شعر
الهنداوى ومسرحه، ولم يتضمن أى شىء عن قصصه.

ولعل ذلك الإهمال الذى نال قصص الهنداوى راجع إلى الظن بأن الهنداوى
لم يكتب سوى مجموعتين قصصيتين، معظم قصص الأولى مترجم، ولكن الأمر فى
حقيقته ليس كذلك، فثمة عشرات القصص للهنداوى متناثرة فى بطون المجلات
والصحف العربية، مثلها فى ذلك مثل سائر نتاجه من مسرحية ومقالة وقصيدة،
وهو على قدر من الغزارة لا يمكن أن تلم به فى الحقيقة إلا هيئة مختصة^(١) ولعل هذا
وحده ما ينبه على أهمية دراسة نتاج الهنداوى، وإعادة النظر فيه، ليس فى القصة
فحسب، بل فى جوانبه المتعددة والمتنوعة، وهى حقاً جديرة بالبحث والدرس.

الحواشى

(١) ينظر: محبك، د. أحمد زياد، "حركة التأليف المسرحى فى سورية" اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
١٩٨٢، حظى فيها مسرح الهنداوى بنصيب وافر من البحث، وتراجع فيها الصفحات الآتية:
(٢٢-٣٢)، و(٢٤٣-٢٥١) و(٢٩٧-٣٢٤).

(٢) الهنداوى، خليل، الحب الأول، د.ت، (نحو ١٩٥٣)، ١٥٢ صفحة.

(٣) الهنداوى، خليل، دمة صلاح الدين، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٤١ صفحة.

(٤) نص القصة مترجمة إلى العربية، فى:

رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٧٠،
ص ٩٧.

(٥) ذكر لى الأستاذ كمال الهنداوى لخل خليل الهنداوى أن مذكرات والده غير المنشورة تتضمن حديثاً
عن وفاة أخت له صغيرة وهو لى يافع، ووفاة ابنة جار له عزيز عليه.

(٦) ابن ذريل، عدنان، أدب القصة فى سورية، دار الفن الحديث العالمى، دمشق، لاتا، ص ٨ - ٨٤ -
١٧٣ - ٢٨٣.

- ٧) اليافي، د. نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، (ص ٢٤٦).
- ٨) الخطيب، د. حسام، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دمشق، ١٩٨٤.
- ٩) الأطرش، د. محمود، اتجاهات القصة في سورية، دار السؤال، دمشق، ١٩٨٢، ص ٥١-٥٤-١٢٢-٨٨-٦٨.
- ١٠) مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٦٥-٦٦، ايلول وتشرين، ١٩٧٦، ص ٢٦٣-٣١١.
- ١١) يعمل الأستاذ كمال الهنداوي في توثيق نتاج والده وإحصائه مستعيناً على ذلك بالحاسوب، وقد أطلعني على مادة غزيرة جداً، وهذا البحث مدين له بفضل تزويده بالمصادر الأساسية.

الضعف الإنساني الجميل

في قصص "ضمير الذئب" لمظفر سلطان

- ١ -

" ضمير الذئب" ^(١)، هي المجموعة القصصية الأولى لواحد من رواد القصة القصيرة في سورية وهو مظفر سلطان ^(٢).

وكان علي مظفر سلطان قد بدأ كتابة القصة القصيرة نحو عام ١٩٣٥ وهو في الثانية والعشرين من عمره، وكان ينشر قصصه في مجلة "الحديث" الحلبية التي كان يصدرها سامي الكيالي في حلب. ثم أخذ بنشر قصصه في مجلة الطليعة بدمشق وجريدة الأيام ومجلتي الآداب والأديب في بيروت.

ويبدو أنه كان مقلداً، يكتب على الزاخي، فلا ينجز في العام أو العامين قصة، ومهما يكن من أمر، فقد تأخرت مجموعته القصصية الأولى حتى عام ١٩٦٠، لتصدر عن دار المعارف في لبنان، ضامة أربع عشرة قصة مما كان قد نشره في السنوات الخمس والعشرين السابقة.

ومما يؤكد قلة إنتاجه، صدور مجموعته القصصية الثانية بعد ستة عشر عاماً من صدور مجموعته الأولى، وقد صدرت عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٧٦، وهي تضم إحدى عشرة قصة، وبعد ثماني سنوات في عام ١٩٨٤ نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب روايته المفتاح، وقد صدرت في حلب عن مكتبة عجان الحديد، وفي العام التالي ١٩٨٥ صدرت عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق مجموعته القصصية الثالثة، وعنوانها: "رجع الصدى"، وتضم ثلاث عشرة قصة.

وفي عام ١٩٨٧ وافته المنية عن عمر تجاوز الرابعة والسبعين، وحين يذكر المرء أنه بدأ النشر وهو في الثانية والعشرين نحو عام ١٩٣٥، فهذا يعني أنه لم ينشر

في أثناء حياته الإبداعية سوى ثلاث مجموعات، مجموع ما تضمه من قصص ثمان وثلاثون قصة قصيرة.

وإن دل ذلك كله على قلة الإنتاج لدى مظفر سلطان خاصة، فإنه يدلّ على معاناة الأديب عامة من صعوبة النشر^(٣).

وتحدّد المجموعة القصصية الأولى لمظفر سلطان العالم القصصي الذي عاشت في فضائه شخصيات قصصه وتحركت حوادثه، وهو عالم الضعف الإنساني الجميل.

- ٢ -

ضعف متفرد غريب مدهش، يقود إلى مواقف فذة، قد لا يقدر على مثلها إلا من امتلك مثل ذلك الضعف، ولو أنه امتلك القوة وحدها لما قدر. ذلك الضعف الجميل، هو ما بنيت عليه معظم قصص مجموعة "ضمير الذئب"، بل هو مادتها وموضوعها والحافز إليها، ولولاه لما كانت.

ولكن كيف يكون الضعف جميلاً؟ والجمال اكتمال؟ والضعف نقص؟ هل التعبير الفني هو الذي أضفى على الضعف رونقاً فجعله ضعفاً جميلاً؟، هكذا يبدو الأمر للوهلة الأولى، وهو أمر صحيح، فقد كان للتعبير الفني دور كبير في تقديم ذلك الضعف تقديماً جميلاً، لاشك في ذلك. ولكن الضعف كان جميلاً في ذاته، على التحقيق لا على المجاز، وقد زاده التعبير الفني جمالاً، وإذن كيف كان الضعف جميلاً؟ إنه الضعف البشري، الذي يصنع من الجسد الفاني إنساناً، ويؤكد معنى إنسانيته. الضعف الذي يشكل ملامح الإنسان، وينفي عنه أن يكون عقلاً متحجراً، أو مثلاً متخيلاً، أو صورة مجردة، ضعف يسقط للإنسان على الأرض ظلاً طويلاً طويلاً، ويمنحه معنى كونه الإنسان. هو ضعف كبير، قد يقود إلى الهلاك أو الدمار أو السقوط، ولكنه ضعف لا يمكن أن يدان، أو يستنكر، فهو يثير الشفقة في أحيان كثيرة، وأحياناً يثير الإعجاب، لأنه ضعف يكتشف به الإنسان ذاته، ويحقق به معنى كونه الإنسان. ومن هنا كان ضعفاً جميلاً.

هو ضعف صادق، يرفض الكذب أو الادعاء أو الرياء أو خداع الذات،
ضعف يدفع إلى فعل لا بد من أن يفعله الإنسان حين يدرك ضعفه ويعيه، ولا
يستطيع إلا الاستسلام له .

من ذلك ما تصوره مثلاً قصة " ذات الذراع البتراء " (ص ٢٧-٤٠)، وفيها
يتعرف بطل القصة إلى امرأة حسناء، هي المثال في الحسن، ويهواها، وتهواها، ويقرر
الزواج منها، ولكنه يجد نفسه أخيراً مسوقاً إلى الزواج من سواها، لأنها كانت
ذات ذراع بتراء، وكان وهو يهواها لا يستطيع نسيان ذراعها البتراء، ويحس بنقص
في جمالها، كما يحس بضعف في ذاته، فاستسلم لضعفه، وتخلي عنها.

قد ننكر على ذلك البطل تخليه عن أحب، لأنها ذات ذراع بتراء، ولكننا
بعد تأمل، نجد أنه كان في الواقع صادقاً مع نفسه، ومن الصعب أن نطالبه بمثالية
جوفاء، أو شفقة تضعف من جوهر الحب.

وبطل آخر يهوى كأس الخمرة، ويعبها، وهو في الصبا، ويمضي في عبها،
وهو في ريعان الشباب، ولا يتركها، وهو أب لبضع بنيات، ويستمر في كرع
كؤوسها، حتى يسقط طريق الفراش، وينصح له الطبيب بالامتناع، فيمتنع،
ويصيب قدراً من العافية، وتعود إليه الصحة، ولكنه ذات ليلة ينهض، ويعب
الكأس مزرعة، ويغفي على حلم إغفاءة لا يقظة بعدها، إلا يوم النشر، وإذا هي
"الكأس الأخيرة"، كما ينطق عنوان القصة (ص ٤١).

وبطل ثالث تموت زوجته، في حادث مفاجئ، فيضعف، ويرى صبية بين
يديه، كانت زوجته قد تبنتها من قبل، إذ لم ترزق منه بولد، ويضعف ثانية، فيقضي
منها وطره، ويمضي كل ليلة معها، يجتنيان اللذة.

إنه ضعف الإنسان، ينبع من داخله، ولذلك يكتوي بنار ضعفه، ويزداد
رهافة، حين يزداد الماء، ويقوى لديه الضمير، فيجعل منه إنساناً، وإن كانت له

مخالب ذئب، على نحو ما تصوره القصة التي تحمل المجموعة نفسها عنوانها، وهو ضمير الذئب ص (٥) أحب القصص إلى نفس المؤلف كما صرح هو نفسه.

وهو بعد ذلك ضعف يصنع القذ والمتفرد، ضعف يقود إلى موقف جبار، إلى فعل قوي، لا يمكن أن يقوم به إلا من كان فيه مثل ذلك الضعف المتميز.

ففي إحدى القصص تنتظر الصبية خطيبها، تقف كل يوم في نافذة بيتها المطل على الطريق، ترقب وتنتظر، وكان خطيبها قد ذهب إلى المدينة لإحضار ثوب الزفاف، فجئحت به السيارة إلى الوادي، ومات، وهي ما تزال تنتظر، لأنها واثقة من " أنه لا بد أن يعود "، وتحمل القصة الجملة الأخيرة عنواناً لها ص (١٣١).

ضعف غريب، يفجر قوة غريبة لاتعاند، تساعد على صبر جلمود، في انتظار عائد، رجعت سراب خادع، ولو كان ثمة قوة صحيحة في موضع ذلك الضعف، لتمكنت من فهم الواقع، وإدراكه، ولكن قد يصنع العبقريّة ضعف.

وفي لحظة ضعف يعترف أحد الأصدقاء، فيروي لأصدقائه، في جلسة شراب، ما كان من أمر فتاة أحبها، ثم تزوجت سواه، والتقى بعد عهد طويل بوجل، على سفح جبل مشرف على هاوية سحيقة، وإذا هذا الرجل يحدثه عن زواجه من فتاة كان لها حبيب، تمكن أن يظفر هو بها دون حبيبها، وهو لا يخبره بذلك، إلا لأنها ماتت وعندئذ يعرف فيه غريمه، فيضعف أمام قهره، فيدفع به إلى الهاوية، ويكون عنوان القصة " قتلها فيه " ص ١١٧، معبراً عن انتقام متأخر.

إنها قصة ضعف غريب فريد متميز، يدهش ويفجأ ويشير، وهو ضعف صادق في القول والفعل.

هل يستند مثل ذلك الضعف في تلك القصص إلى شيء من فلسفة أو نظرية في علم النفس أو التحليل النفسي؟ أو هل يتعلق ذلك الضعف بشيء من التفسير الاجتماعي أو الدلالة التاريخية؟ لا شيء في القصص يمكنه دعم شيء، من ذلك، كله أو بعضه.

فهو في الحالات كلها ضعف فردي خاص ضعف ذاتي، فيه البراءة والنقاء، فيه الصدق والصراحة، فيه الاستسلام للضعف نفسه، ولا لشيء سواه. إنها حالات ضعف فردي، يعبر عن حالة خاصة، ومزاج غريب، ولا يتعلق في شيء بوضع اجتماعي عام، وإن كان يدل على مثل ذلك الوضع. حالات ضعف غريب، مدهش، مفاجئ، تلتقط بدقة وعناية، ويبالغ فيها، بما فيها من عناصر التفرد والغرابة، وهو ما يمنح ذلك الضعف صفة الجمال، على سبيل التحقيق، لأعلى سبيل الجاز، لأنه ضعف إنساني، لا كذب فيه ولا رياء، ومثل ذلك الضعف، في تفرد غرابته وإنسانيته، هو ما يجعله ضعفاً رومانتيكياً، تتحدد به أبرز ملامح المجموعة.

- ٣ -

وواضح اعتماد القصص في معظمها على حكايات غريبة طريفة مدهشة، غالباً ما يهزم فيها الحب، أو يكون محرمًا، وهي قصص حكايات طويلة، ذات مقدمات وبدايات وحوادث كبيرة تمتد في الزمان، ولها نهايات مصيرية قاطعة، وليست قصص مواقف تصور لحظات مقتطفة من الزمان. وهي قصص شخصيات غريبة لها عقدها القائمة على مشكلات الحب وقضاياها، وهي في معظمها شخصيات قلقة، تعاني من القهر والكبت وتفرق في الخمرة، وغالباً ما تنتهي إلى الموت أو الفجيرة، مما يجعلها أشبه بالشخصيات في الرواية من حيث تقديمها في سيرتها المطولة ومن جوانبها المتعددة، وبأسلوب إلى السرد هو أقرب. وليس الضعف الجميل هو ما بنيت عليه قصص المجموعة فحسب، وإنما هو ما بنيت به أيضاً، فهو لحمتها وسداها، وهو شكلها ومضمونها.

فالبناء في معظم قصص المجموعة قائم على السرد، أي السير وفق التسلسل الزمني، حتى في القصص التي بنيت على شيء من الاسترجاع، الذي يصعب أن يعد استرجاعاً، لأنه على الغالب ليس في صلب القصة، وإنما هو إطارها العام. ومثل ذلك قصة الرجل الذي يسرد لأصحابه قصة حبه وقتله زوج من أحب. وكذلك قصة الرجل الذي قضى وطره من صبية كانت قد تبنتها زوجته قبل وفاتها، فالقستان يرويهاما البطل لصديق له في جلسة شراب بأسلوب استرجاعي، يقوم على السرد البحث، والتقيد بالسير وفق تسلسل الزمن خطوة خطوة. والزمن في معظم القصص طويل ممتد، والمواضع كثيرة ومتباعدة بسبب الاعتماد على السرد، فقصة الرجل الذي شرب كأسه الأخيرة، بعد شفائه من مرض ألم به بسبب الشراب، تبدأ منذ أن كان ذلك الرجل شاباً، وتنتهي به وهو أبٌ لبضع بنات، وفيها وصف لحلم يطول ويطول، وتعدد فيه الأجزاء والعناصر والمكونات في تركيب ظاهر، ومثله أحلام أخرى في بضع قصص منها قصة الطفل الذي جاد بدريهمات قليلة لعجوز فقيرة ومضى يحلم بقصر وأطفال وحلوى ليكون عنوان القصة نفسها (قطعة حلوى) ص ١٧٩.

وفي قصة "تينة الجبل" ص (١٥١) ينتقل الطبيب إلى العاصمة، ويتعرف إلى ممرضة، ويهاها، ثم يفر منها إلى بلدة نائية، وتلحق به على سبيل المصادفة، ثم يتزوجها، وتصاب في جائحة مرض، وتموت، وفيها يمتد الزمن ويطول، وتعدد المواضع وتتباعدها، في سرد طويل ممل، على الرغم من رواية القصة على لسان البطل نفسه.

وتقوم بعض القصص على أساس من التمهيد يقدمه الراوي يراد منه خلق جو يلائم سرد القصة كما في الحكاية الشعبية وقد يراد منه أيضاً الإيهام بحدوث القصة في الواقع.

ومن ذلك قصة "ضمير الذئب" وفيها يقصد الراوي حمارة فيلتقي فيها بصديق له، وعلى مائدة الشارب يقص هذا الصديق على الراوية قصة قضائه وطره من صبية كانت زوجته قد تبنتها.

وفي قصة "إنه لابد أن يعود" تصل إلى الراوي رسالة من صديق له في إحدى قرى لبنان يدعوه فيها إليه، يلي دعوته، وهناك يتعرف إلى سلمى الشويوي، ويروي قصتها.

وفي قصة "قتلتها فيه" يتحدث الراوي عن ثقائه مع صديقين آخرين على مائدة الشراب وتتشعب الأحاديث وتتنوع ثم يطرح أحدهم موضوعاً عن الانتقام، ويبادر آخر إلى سرد قصة انتقامه من الرجل الذي تزوج حبيبته.

وفي بعض القصص يكون التمهيد خطاباً مباشراً من الكاتب إلى القارئ، على نحو ما جاء في مستهل "الكأس الأخيرة"، وفيها يقول:

" قبل أن أحدثك عن كأسه الأخيرة، لابد لي أن أحدثك عن كأسه الأولى، فقد كانت هي نقطة انطلاق الشهاب في سماء حياته، الشهاب الذي لم يعيش طويلاً، ولكنه عاش جميلاً، ثم احترق وتولى كما تحترق الشهب" ص ٤٣.

وتقوم أكثر القصص على عنصر المصادفة غير المتوقعة، والتي لولاها لتغير مجرى القصة، أو لما كانت، ومن ذلك جنوح السيارة في كل من قصة "ضمير الذئب" وقصة "إنه لابد أن يعود" إذ يقود جنوح السيارة مصادفة في القصة الأولى إلى مصرع الزوجة ويؤدي بالزوج إلى نيل مأربه من بنت كانت زوجته قد تبنتها، وهو يقود في القصة الثانية إلى مصرع الخطيب ويؤدي إلى جنون الخطيبة واستمرارها في الانتظار.

ومن تلك المصادفات في قصص المجموعة مصادفتان في قصة واحدة وهي قصة "تينة الجبل" وفيها ينتقل الطبيب إلى منطقة نائية فراراً من ممرضة كان قد أحبها في العاصمة، ثم يحتاج إلى ممرضة، ويطلب ذلك من المسؤولين، وإذا الممرضة

التي ترسل إليه هي الممرضة نفسها التي أحبها، وتشاء المصادفات أيضاً بعد زواجه منها أن تصاب بالحمى وتموت، فيرجع إلى زوجته ويعيش معها وكان شيئاً لم يكن. وتتحدث الشخصيات حديثاً منمقاً، حلو العبارة، جميل التركيب وهو حديث واحد، ذو نبرة واحدة، ولهجة واحدة، لا تمايز فيه ولا اختلاف، على الرغم من تنوع الشخصيات وتعددتها.

ومن ذلك حديث البطل في قصة "ذات الذراع البتراء"، فهو يتكلم بصراحة محدثاً نفسه، فيقول: "أنا وغد سافل دنيء مجرم.. ما في ذلك شك، ألم أسع بكل لهفتي إلى لقائها وربط أسبابي بأسبابها؟ ألم أعدها وأتظاهر أمامها بالشجاعة والنبل، ألم أقل لها: إذا تحدث الروح فليس للجسد صوت يسمع؟" (ص ٣٩).

ثم ينهي حديثه، وتنتهي القصة بقوله: "وفي ذات ليلة ساجية، وجدتني زوجاً لصبية أخرى غيرها، لم تكن تحاكيها صباحة وملاحاة، ولا تدانيها كرمًا ونبلاً، ولا تسمو إليها في روعة الحب وعمق الإخلاص، ولكن الحق أنني كنت أشعر معها بالانسجام والاطمئنان لأنني إنما كنت أجدني بين جدران أربعة" (ص ٤٠).

وهو حديث مصطنع، فيه بلاغة واسترسال وإطناب، وفيه ترادف وفصاحة وترسل، هو في الحقيقة حديث يضعه المؤلف على لسان البطل، ولا يترك البطل ينطق به على سجيته.

وهو حديث فيه من الوعي والإدراك القصدي ووصف الذات، مما لا يمكن أن يعبر به البطل عن نفسه، إنما هو حديث عبر به المؤلف عن نفس البطل، ولكنه أجراه على لسانه. ويتلون الأسلوب بوشي من الاستعارة اللطيفة، والتشبيه الجديد، ويتزقرق في سكب من التعبير السلسل، والجملة الناعمة كالحرير، ولكن حيث لا ضرورة لذلك كله.

إن عناصر المصادفة والامتداد في الزمان والاتساع في المكان والاعتماد على الإطار والتمهيد والمبالغة في اصطناع التشبيه والاستعارة، هي عناصر ضعف في

البناء الفني، لعلها أضعفت بناء القصص، ولكنها منحتها صفات التفرد والتميز، كما منحها استقلالاً خاصاً، فإذا الضعف في بنائها ضعف جميل، على سبيل التحقيق أيضاً، لا على سبيل الجواز، مثلما الضعف في مواقفها ضعف جميل، لأنه في الحالتين ضعف متفرد غريب مدهش، يضع قواعده الخاصة، ويتأكد به جهد الإنسان، ويتحقق من خلال ضعفه إنسانيته.

— ٤ —

وإذا كانت مجموعة "ضمير الذئب" تمتلك مثل تلك القيمة الفنية المتميزة من خلال النظر إلى المجموعة مستقلة بذاتها، فإن قيمتها سوف تزداد حين ينظر إليها في موضعها من تاريخ القصة القصيرة في سورية.

إن مجموعة ضمير الذئب، العائدة في قصصها المنشورة إلى نحو عام ١٩٣٥ قبل نشرها مجموعة عام ١٩٦٠، تعدّ من القصص الرائدة في سورية، ويعدّ علي مظفر سلطان بحقّ من بناء القصة القصيرة في سورية، ومن مرسخي جذورها الفنية. وبذلك تكتسب المجموعة، كما يكتسب مظفر سلطان، قيمة فنية وتاريخية أخرى أكثر جدارة، وأكثر أهمية.

الحواشي

(١) "ضمير الذئب"، المجموعة القصصية الأولى لمظفر سلطان، نشرت في دار المعارف لبنان، بيروت، عام ١٩٦٠، وتقع في ٢١٤ صفحة من القطع الوسط، وتضم أربع عشرة قصة قصيرة، تصدرها قصة ضمير الذئب.

ومعظم القصص يرجع إلى تاريخ سابق، من ذلك قصة "تينة الجبل" وقد نشرت أول مرة في مجلة الأديب البيروتية، العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٠، وقصة "ضمير الذئب"، وقد نشرت أول مرة في المجلة نفسها في العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٧.

(٢) علي مظفر سلطان: ولد في حيّ المصاين بحلب عام ١٩١٣، وتوفي فيها عام ١٩٨٧. تلقى تعليمه في حلب حتى نهاية المرحلة الثانوية، ثم التحق بجامعة القاهرة، حيث نال الإجازة في الآداب عام ١٩٤١، وعاد ليعمل مدرّساً في ثانويات حلب، ثم أرسل عام ١٩٤٧ إلى القاهرة لنيل الماجستير

- والدكتوراه، فنال الماجستير عام ١٩٥٠ في دراسة له عن "العماد الأصفهاني"، وقد نشرتها وزارة المعارف السورية عام ١٩٥١، واضطر بعد ذلك إلى العودة إلى سورية قبل نيل الدكتوراه، ليتابع عمله مدرساً في ثانويات حلب. ومن مؤلفاته المنشورة :
- "العماد الأصفهاني: حياته وأدبه"، وزارة المعارف السورية، دمشق، ١٩٥١.
- "ماختلفت ألفاظه واتفقت معانيه" للأصمعي، عني سلطان بتحقيقه والتعليق عليه، وزارة المعارف السورية، دمشق، ١٩٥١.
- "ضمير الذئب"، مجموعة قصصية، دار المعارف لبنان، بيروت، ١٩٦٠.
- "في انتظار المصير" مجموعة قصص قصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.
- "الفتاح"، رواية، مكتبة عجان الحديد، حلب، ١٩٨٤.
- "رجع الصدى"، مجموعة قصص قصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥.
- ينظر: مصطفى، شاكر، محاضرات عن القصة في سورية، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٨٠ - ٣٩٤.
- عزت، أديب، أعضاء الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠ ص ٣٢٥. والمراجع نفسه، ط. ثالثة، ١٩٩٥ ص ٥٨٥.
- (٣) لابد من الإشارة إلى جهد الأستاذ أكرم نجل القاص علي مظفر سلطان، إذ أعاد نشر مجموعات والده الثلاث، وقد صدرت "في انتظار المصير" عام ١٩٩٠، ثم صدرت "ضمير الذئب" و "رجع الصدى" عام ١٩٩٦، وكان صدور المجموعات الثلاث عن دار الحمراء في بيروت بإخراج أتيق وعلى نفقة الأستاذ أكرم وفاءً منه لوأله.

قصة الصبر

- ١ -

خليفة التكبالي قاص ليبي، وقاد الذهن، موهف الإحساس، تتفجر قصصه حيوية ونشاطاً، ينطلق فيها من قضايا البائسين والفقراء ليعبر عن مشكلات الإنسان.

عاش طفولة قاسية، إذ عمل في محطة للوقود، ثم سافر إلى ألمانيا حيث عمل في المقاهي والمصانع ثلاث سنوات، ثم رجع ليلتحق بكلية الضباط، ويتخرج برتبة ملازم ثانٍ.

توفي عام ١٩٦٦ وهو ما يزال في ريعان الشباب، لم يتجاوز العقد الثالث من العمر^(١).

صدرت له عام ١٩٧٦ عن الدار العربية للكتاب مجموعة أعماله الكاملة، وتتضمن أربعين قصة قصيرة^(٢).

- ٢ -

وقصة "الصبر" (ص ٢٣٧-٢٤٥) من أجمل قصص المجموعة، وأكثرها تمثيلاً لفن خليفة التكبالي.

وهي تصور الصراع بين الغني والفقير، ففي الساعة الأخيرة من أيام رمضان يضيق صاحب المقهى السمين ذرعاً ببائع ضعيف يقف بعزبته أمام مقهاه، فيأمره بإبعادها، ويتباطأ البائع الضعيف، فيطلب صاحب المقهى من ولديه قلب العربة، ولكنهما لا يفلحان، إذ يتشبث بها البائع، ويزداد غضب والدهما فيحمل خرطوم ماء، ويرش به البائع، ولكن هذا يصمد، ويتفاقم غضب الأول، ويستعدي الناس المتحلقين حوله، ويطلب منهم زجر البائع وطرده، ولكن أحداً منهم لا يستجيب له، فينفجر غضبه ويلوح بخرطوم الماء، فيرش الناس، فيتدافع هؤلاء ويندفع بعضهم

نحوه غاضبين، ويدافع عنه أولاده الثلاثة، وتحضر الشرطة لتسوق صاحب المقهى وأولاده إلى التحقيق، على حين يعضى البائع الضعيف إلى بيته، لينعم بالسيكارة الأولى مع أذان الإفطار، وهو آمن مطمئن بين زوجته وأولاده، و "يتفكر في مشكلة البحث عن مكان آخر يضع فيه العربة، ويواصل الكفاح من أجل الحياة بصبر" (ص ٢٤٥).

- ٣ -

والقصة تسعى إلى تأكيد انتصار الحق وهزيمة الباطل، على الرغم مما قد يكون لدى الباطل من قوة، ومما قد يكون في الحق من ضعف ظاهر، والباطل يهزم من داخله، بما يحمل من عدوانية وطيش وينتصر الحق بنفسه دون لجوء إلى القوة، بل ينتصر بالصمود والصبر.

إن صاحب المقهى على باطل، وهو مغرور معتد بقوته وغناه وأولاده، وهو يخاصم البائع الضعيف الذي لا يملك سوى عربته، ويريد طرده، على الرغم من أن وقوف البائع بعربته أمام المقهى لا يؤذيه في شيء، ولا يسيء إليه، فالناس صيام، وهم لن يرتادوا المقهى.

ويلجأ صاحب المقهى إلى العنف، إذ يطلب من ولديه طرد البائع الضعيف وقلب عربته، ثم يرشه بالماء، ثم يستعدي الناس عليه، ولكن عدوانيته تنقلب عليه، على حين يعتصم البائع الضعيف بالصبر لأنه ضعيف، ويعرف أنه غير قادر على مواجهة صاحب المقهى، ولأنه يخاف السجن، ولا يريد أن يترك أولاده من غير أب يرعاهم، فلذلك يحرص على عدم الشجار مع صاحب المقهى السمين.

وهكذا يتحد الحديث في القصة بالشخصية ليخلقاً معاً مغزاها^(٣). وهذا هو معيار القصة الجيدة التي يصعب تلخيصها كما يصعب تحديد مغزاها في جملة واحدة^(٤).

والقصة تقدم شخصيتين أساسيتين متعارضتين، هما صاحب المقهى السمين والبائع الضعيف، وتحيطهما ببعض الشخصيات الثانوية، مثل شخصية أولاد صاحب المقهى، وشخصية الجمهور المحتشد أمام المقهى للفرجة على الخصام.

والقصة تعنى بالشخصيتين الأساسيتين عناية فائقة، وتنجح في رسم صورة خارجية وأخرى داخلية لكل منهما، وتحشد لذلك كل الأدوات الفنية.

إن صاحب المقهى - كما تصوره القصة - "سمين مبطور، لا يشبه أحداً من المئات الموجودين في السوق، وهو يقف أمام مقهاه الذي يملكه، شابكاً يديه القصيرتين البضتين أمام كرشه المنتفخ، ويتكلم دون أن يحرك الشحم المتهدل من عنقه" (ص ٢٣٧).

إن في تلك الصورة الخارجية لصاحب المقهى ما يدل على بطر في المعيشة وغرور في النفس وقوة في الظاهرة يمثلها السمن، وضعف في الداخل يدل عليه الكرش المنتفخ والشحم المتهدل والبدان البضتان، وفي الصورة بعد ذلك ما يشير النفور والاشمزاز.

وترد في القصة صور أخرى لصاحب المقهى تقوم على التشبيه وهي أكثر دلالة على ضعفه الداخلي على الرغم من قوته الظاهرة. من ذلك: "بدا (صاحب المقهى) ككيس من المطاط الأحمر المنتفخ" (ص ٢٤) و "التقط الأنبوب الملقى على الأرض كأنه السيف الذي سينقذه" (ص ٢٤٥).

وهكذا، فالقصة تهى القارئ منذ البدء لكراهية الرجل السمين صاحب المقهى، كما تسوق القارئ إلى التعاطف مع البائع الضعيف صاحب العربة، ويبدو ذلك واضحاً في الوصف المباشر لهذا الأخير.

إن صاحب العربة، كما هو في القصة، "قميء ضئيل الجسم يلبس ثياباً بسيطة قديمة تضيف عليه طيبة ومسكنة، وإحدى عينيه صغيرة مشوهة بالبياض، تغمر النفس بالشفقة والحب لهذا الجسد النحيل المكافح، بينما ملامح وجهه وكامل

هيئته البسيطة توحى ببعض المسألة وتجنب الخصام حتى لكأنه لوحة لفنان إنساني عظيم". (٢٣٨)

وإذا كان الشكل الخارجي لصاحب المقهى السمين يوحى بالنفور والاشمئزاز من غير أن تلجأ القصة إلى شرح ذلك، فإن الشكل الخارجي للبائع الضعيف لا يوحى بالتعاطف معه بالضرورة، على الرغم من لجوء القصة إلى توضيح ذلك وشرحه.

ومهما يكن من أمر، فإن الشخصيتين متناقضتان تناقضاً واضحاً فصاحب المقهى سمين والبائع ضعيف، وهذا طيب مسالم مسكين، وذاك عدواني شرس مغرور، وليس لدى البائع سوى عربته، أما صاحب المقهى فعنده مقهاه، وهو يملكه، كما يطمع في الانتفاع بالرصيف الممتد أمامه، وعنده بعد ذلك ثلاثة أولاد شباب، وهم يساعدونه في المقهى، على حين أن لدى البائع الضعيف أولاداً صغاراً عليه أن يعمل ليعيلهم ويرد عنهم الجوع.

وهذا التناقض في الصفات، يحمل تناقضاً آخر أشد وأكبر، يتجلى في غضب صاحب المقهى وعدوانيته وشراسته وطمعه وميله إلى الأذى والعدوان، كما يتجلى في مسألة البائع الضعيف وطيبه ومسكنته وحلمه وحرصه على أن يعود إلى بيته ليجتمع على مائدة الإفطار مع زوجته وأولاده، وهو لا يريد لهم أن يحرموا من أبيهم، وهو يسعى ليجنبهم الجوع والتشرد.

وهكذا فإن لدى البائع الضعيف دوافع إنسانية نبيلة تمنعه من الشجار مع صاحب المقهى، وليس مرجع ذلك إلى مجرد ضعفه، وهذا ما تؤكد القصة مباشرة، حين تصف البائع الفقير وهو يواجه صاحب المقهى.

" كان يدرك خطورة الموقف وما يترتب على تصرفه، فهو إنسان بسيط، يجب أن يتناول إفطاره مع زوجته، يحيط به الأطفال يصيحون ويتشاغبون قد يصرخ فيهم مرة ويداعبهم مرات، يفضب أحياناً فيضربهم، ويكون فيسخرضيههم

ولكنه في خلال ذلك كله يكون شاعراً بهم بجانبه، يستطيع أن يشبعهم إذا جاعوا، وأن ينقذهم إذا حاق بهم خطر، وهو إذا تصرف حسب ما تمليه عليه مشاعره المضطربة بين ضلوعه الهزيلة فلربما لن يراهم الليلة، وقد لا يراهم ليالي عديدة " (ص ٢٤٢ - ٢٤٣).

إن القصة تقوم على اختيار لحظة حرجة لكل من الشخصيتين الرئيسيتين، إذ يجد فيها كل منهما نفسه أمام امتحان، وعلى كل منهما اتخاذ قرار، وهذا القرار سيغير مجرى حياتهما، ولقد اتخذ كل منهما من غير شك قراره، ولكن أحدهما اتخذته بغضب وعصية ونزق والآخر اتخذته بحلم وصبر.

وعلى تلك اللحظة الحرجة تم بناء القصة، وهي اللحظة، التي تبنى عليها غالباً القصة القصيرة الجيدة.

والذي يميز الشخصيتين الرئيسيتين في القصة هو تطورهما والتقالهما من حال إلى حال^(٥).

إذ تظهر شخصية صاحب المقهى في البداية هي القوية الغالبة ثم تنتهي إلى الضعف والانهيار، على حين تظهر شخصية صاحب العربة في البداية ضعيفة مستسلمة ثم تنتهي إلى القوة والظفر.

وهذا التغير في الشخصيتين، الذي جاء من خلال تطور الحوادث، هو الذي جعلهما شخصيتين ناميتين،^(٦) ومنح القصة جمالها وتميزها.

وتظهر بعد ذلك شخصية أولاد صاحب المقهى، وهم ثلاثة، ضعاف جنباء، ينصاعون لأوامر أبيهم دون تفكير أو روية، ودون أن تكون لأحد منهم شخصية مميزة.

كما تظهر شخصية المتجمهرين، أمام المقهى، وهم يتفرجون على مشهد الخصام، ولا دور لهم سوى تمثيل روح الجماعة، بما فيها من فضول ورغبة في الفرجة والثروة، وترجية الوقت، وهي - كما تصورنا القصة - لا تتدخل ولا تنصر

الضعيف، ولا تتحرك إلا بدافع الغضب. ولكن وجودها كان ضرورياً من غير شك، لالتزين، وملء المكان، بل لتطوير الحدث، لأن غضب صاحب المقهى من عدم استجابة المتجمهرين له ورشهم بالماء هو الذي قاد إلى عراكهم معه، ثم ساقه مع أولاده إلى مركز الشرطة.

وهذا يؤكد مرة أخرى وحدة الشخصية والحدث، وتطور القصة من خلال الحوادث.

— ٥ —

وتتسلسل الحوادث في القصة تسلسلاً عادياً، سائرة في ذلك وفق سير الزمن، فتبدأ بطلب صاحب المقهى السمين من البائع الضعيف تحويل عربته من أمام المقهى، ثم تتطور إلى تحريض ولديه على قلب العربة، ثم تتعقد حين يحمل الخراطوم ليرش بالماء البائع الضعيف، ثم تتأزم عندما يستعدي الناس عليه فلا يستجيبون إليه، فيلوح بيده غاضباً فيرشهم بالماء، فيتدافعون نحوه، ويحدث العراك بينهم وبين أولاده.

وهكذا تتطور الحوادث، وتنمو شيئاً فشيئاً نمواً قائماً على غضب صاحب المقهى وتفاقم هذا الغضب ثم انفجاره، في مقابل حلم البائع الضعيف وصبره وصموده.

والحوادث مترابطة ترابطاً منطقياً، وبعضها يقود إلى بعض، وأكثرها متوقع، إلا صبر البائع الضعيف، فقد كان من المتوقع انفجار غضب البائع عندئذٍ في عراك مع أولاد صاحب المقهى.

ولكن العراك المتوقع بين البائع الضعيف وصاحب المقهى أو أولاده لن ينفعه في شيء، بل سينتهي به حتماً إلى مركز الشرطة، ويجعله يخسر بيته وزوجته وأولاده، ومثل هذه النهاية عادية وفقيرة، ولا تمنح القصة شيئاً من العمق أو الغنى، بل تجعلها باهتة ولا تكسبها، مسوغات كتابتها.

إن النهاية التي آلت إليها القصة حين سيق صاحب المقهى مع أولاده إلى مركز الشرطة على حين مضى البائع الفقير إلى بيته آمناً مطمئناً ليتناول طعام الإفطار مع زوجته وأولاده هي النهاية الفنية التي تمنح القصة مسوغات كتابتها، وتكسيها عمقاً وغنى وتنأى بها عن المألوف والعادي والمتوقع، لتجعلها دائماً جديدة ومدهشة.

إن نهاية القصة تؤكد أن الإنسان يفقد إنسانيته ويتحول إلى مجرد كتلة من اللحم أو مثل كيس من المطاط الأحمر المتنفخ حين يتساق وراء غرائزه ونوازعه الشريرة ليتحكم فيه غضبه، على حين يحقق الإنسان إنسانيته حين يسمو فوق ذلك كله، ويضحى من أجل بيته وزوجته وأولاده مؤكداً انتصار الشفقة على الحقد، والحب على البغض، والعقل على الجاهلية.

ولكن عرض الحوادث عرضاً متسلسلاً في جريها وفق سير الزمن ساهم في إطالة القصة نسبياً، وأشاع فيها قدراً من التسطيح، وأتاح المجال واسعاً، لوصف الشخصيات والحديث عن ماضيها، وكان بالإمكان أن تنجو القصة من ذلك كله، لو أنها بدأت مثلاً من تأزم الحوادث عند رش صاحب المقهى للبائع الضعيف بالماء، ثم تقوم على استرجاع شيء مما مضى على سبيل الحوار الداخلي بصوت البائع الفقير نفسه، بدلاً من أن يكون على سبيل التدخل المباشر بصوت المؤلف.

- ٦ -

والمؤلف يتبع في القصة أسلوب المؤرخ أو المراقب لجرى الحوادث، فهو ينظر إليها من الخارج، ثم يروي للقارئ ما يرى ويحس ويعرف، ولا يتبع مثلاً أسلوب القص بصوت صاحب المقهى أو صوت البائع الضعيف، ولا يتبع أسلوب المناجاة أو الحوار الداخلي، ولا يقرب في شيء من تيار الوعي^(٧).

والأسلوب الذي يتبعه المؤلف في رواية القصة أسلوب تقليدي بسيط سهل، لاتعقيد فيه، على الرغم مما قد يكون فيه من تنوع، وهو أسلوب يتيح للمؤلف أن يتصرف بحرية واسعة، فهو لا يرى كل شيء فحسب، بل يعرف كل شيء أيضاً.

إن المؤلف يتحدث عن صاحب المقهى وعن البائع الفقير ويصف شكل كل منهما، ويصور انفعالاتهما وما يجيش في داخلهما، ويعبر عن رأيه فيهما مباشرة، ويحاول نقل ذلك إلى القارئ، ويتحدث عن ماضي البائع الضعيف، ويصف الشمس الغائبة، والسوق والناس، وينقل شيئاً من كلام صاحب المقهى، وبعضاً من الحوار بين البائع الضعيف وأحد أولاد صاحب المقهى.

ولهذا الأسلوب في القصص مزلق كثيرة، أخطرها تدخل المؤلف في مجرى الحوادث، وهذا مظهر واضح في القصة.

إن المؤلف يتحدث عن ماضي البائع الضعيف، وعن أسرته وفقره، ويوضح أنه رجل مسالم لا يريد أن يسجن، ويتمنى أن يجتمع بأسرته على مائدة الإفطار، والمؤلف يروي ذلك كله في مقاطع طويلة (٢٤٢-٢٤٣) يقطع بها الحوادث، ويوقف مسار القصة.

ويزداد تدخل المؤلف وضوحاً في تعليقه على الحوادث وتفسيره لها ووصفه الانفعالات والحوادث، ومن ذلك تصويره لنفسية صاحب المقهى وهو يرش البائع الضعيف بالماء، حيث يقول محلاً نوازعه النفسية:

" كان نوعاً من الغضب القاهر الأعمى الذي يتولد عن العجز والشعور بالضآلة والتفاهة، ذلك النوع من الانتحار الذاتي الذي تمارسه النفوس الضعيفة عندما تصدم رغباتها التافهة إرادة قوية صلبة، فتحلل وتفور عفونتها من خلال غشاء المظاهر الرقيق المزيف " (ص ٢٤٣-٢٤٤).

إن هذا المقطع الطويل يقطع سياق القصة، ويوقف تتابع الحوادث، ولا يقدم سوى شرح وتعليق وتفسير، وهو غير ضروري على الإطلاق، إذ يضعف القصة لما فيه من مباشرة وتحليل عقلي^(٨).

- ٧ -

والقصة تشير إلى المكان إشارات عابرة وسريعة، ولا تعنى بوصفه أو تصويره، وقد نجحت على الرغم من ذلك في تقديم كل ما هو ضروري لمعرفته. ومكان القصة ضيق محدود، وهذا ما ساعد على قوتها، فالمكان فيها هو السوق، أمام مقهى الرجل السمين، حيث يقف البائع الضعيف بعربته بخذاء الرصيف قبالة المقهى، وحيث يتجمع الناس. وعلى النقيض من قلة العناية بالمكان، تعنى القصة عناية كبيرة بالزمان، فتحدده بدقة وتصفه، وتشير إليه غير مرة، وتصور في أثنائه الحالات النفسية لتدل عليه.

والزمان هو الساعة الأخيرة قبل الإفطار في يوم من أيام رمضان الأخيرة، وهي الأيام التي تصفها القصة بأنها "تسل القلوب، وتضعف الوعي، وترغلل العيون، وهو الوقت الذي يشتد فيه جوع الناس، ويزداد استعدادهم للغضب والانفعال". (ص ٢٣٧)

وتتضمن القصة بعد ذلك وصفاً مسهباً للشمس ساعة الغروب، وهو وصف يظهر في لوحين اثنتين، تقع الأولى بعيد البداية من القصة، وتقع الثانية قبيل النهاية. واللوحة الأولى هي التالية: "كانت الشمس المهولة الحجم والقوية تعاني آلام الاحتضار الهائلة، وتنشر في الدنيا كلها لوناً دائماً حتى لتبعث الرثاء حقاً من أجل هذا الروح العظيم الذي لا يستحق الموت". (ص ٢٣٨)

واللوحة الثانية هي التالية: "كانت الشمس لازالت تسيطر على الكون رغم جروحها النازفة بإرادة جبارة، كأنها تكره الناس وتحقد عليهم وتريد لهم مزيداً من

الجوع والحرماني الذي يكاد يدمر إرادتهم الواهية ويطمس أمزجتهم
النهمة". (ص ٢٤٤)

ولوحنا الشمس ساعة الغروب جيلتان، ولكنهما لا تخدمان القصة في غير
التوسع في تحديد الزمان، وهو توسع كبير، يمثل عبئاً يثقل على القصة، ويطيل فيها
من غير فائدة.

إن مثل ذلك الوصف للشمس ساعة الغروب هو تدخل من المؤلف في مجرى
القصة وتعليق شخصي منه، يقطع على القارئ متعة العيش داخل الحوادث، على
الرغم مما في ذلك الوصف من جمال التصوير والتعبير.

والقصة لا تقدم إلا قسطاً ضئيلاً جداً من الحوار، وهي لا تعنى به العناية
الوافية، على الرغم مما للحوار من غنى وقدرة على تصوير الشخصيات ونقل
الحدث، ووضع القارئ داخل القصة ليحس بها وينفعل.

إن القصة تقدم جزءاً من الكلام الذي يقوله شخص ما، ولا تقدم بعد ذلك
الرد، وكأنه لا حوار بين الشخصيات، إلا ما ندر، وهذا الذي تقدمه القصة لا يمكن
أن يعد في الحقيقة حواراً، لأن الحوار لا يكون إلا بين طرفين، أما الكلام الذي ينطق
به شخص واحد دون رد من طرف آخر فهو مجرد كلام.

والقصة تنقل كلام صاحب المقهى الموجه إلى البائع الضعيف في مواضع
محدودة، منها:

"أبعد الكرطون... يهديك الله" (ص ٢٣٧)

"هيا... حول كرطونك" (ص ٢٣٩)

"حول كرطونك، يلعن، ياناس كلموه، قهوتي، رزقي" (ص ٢٤٤).

وهذا الكلام الذي ينطق به صاحب المقهى مكرور متشابه، يقوم كله على
الأمر والزجر، ويدور كله حول فكرة إبعاد العربية من أمام المقهى، وهو كلام

لاغنى فيه ولا تنويع، ويدل على الفقر والضعف الداخليين لصاحب المقهى على الرغم من الغنى والقوة في الظاهر.

ويلاحظ صمت البائع وعدم رده، ولعل هذا يتفق مع صمود البائع وتذرعه بالصبر، ولجؤه إلى الدفاع السلبي، وعدم الرد لا قولاً ولا فعلاً.

والقصة لا تقدم بعد ذلك سوى موضع واحد يدور فيه حوار سريع بين البائع الضعيف وأحد أولاد صاحب المقهى حين همّ هذا، بقلب عربته، وهو حوار قصير جداً ومحدود، ولعله يؤكد عدم إمكان قيام حوار بين صاحب المقهى والبائع الضعيف.

والمؤلف في الأحوال كلها ينقل الكلام باللهجة العامية، وهو يحدث بذلك اختلافاً في المستوى اللغوي للقصة، وإذا القارئ أمام مستويين مختلفين، المستوى الأول هو لغة القص والسرد والرواية، والمستوى الثاني هو لغة الكلام والحوار، وهذا بالعامية، وذاك بالفصحى، ومثل هذا الاختلاف يضعف نسيج القصة، وقد ظهرت في المثال السابق كلمة "كرطون" وهي العربية.

واللهجة العامية فقيرة بمفرداتها وتراكيبها ولا يمكن أن تكون في غنى الفصحى وتعدد تراكيبها على الرغم مما قد تحمله بعض ألفاظ العامية من إيجاء، بسبب ارتباطات محلية وبিশية زائلة.

والفن في حقيقته اختيار وإعادة بناء للواقع، ولا يمكن أن يعد نقل الكلام كما هو بالعامية فناً، ولا بد من صوغه صياغة فنية، بالفصحى^(٩).

- ٩ -

ولغة القصة في غير الحوار فصيحة، وهي قوية وجميلة، ولا تخلو من تشبيهات واستعارات تتناثر هنا وهناك، وتأتي عفواً دونما تكلف، ومن ذلك مثلاً: "همس بصوت دفين كأنه يخرج من صندوق مغلق" (ص ٢٣٩-٢٤٠) و "ثبت يديه الطويلتين كالكلاب في العربة تمهيداً لدفعها" (ص ٢٣٩) و "العربة المثبتة بمسامير

من إرادة الحياة" . ص ٢٤١) و "واصل غسله بالمياه الباردة كأنه كلب أجرب (ص ٢٤٣).

وترصد اللغة بعض الدقائق والجزئيات في الشكل والانفعال معاً، يدل على رهافة في الإحساس وقدرة على دقة التعبير عن خواج النفس.

ومن ذلك وصف السوق: "كان السوق يشقى بالحركة، مليئاً بالعربات الخضراء، تفرشها أصناف الخضار الكثيرة المتنوعة والمغرية للصائمين، بحيث تراحوا حولها كالذباب، يعرضون البضاعة بأيديهم المعروقة المرتعشة، كأنما تلذهم طراوتها، وتدغدغ حواسهم". (ص ٢٣٧)

ويلاحظ في القصة طول الجملة، وسبكها في بناء واحد، وإن كانت مؤلفة في الحقيقة من عدة جمل، يتم وصل بعضها ببعض بوساطة زوائد من مثل واو العطف أو الأسماء الموصولة أو بأساليب من مثل الصفة والحال والاعراض.

ويظهر الفعل (كان) في لغة القصة ظهوراً واضحاً، إذ يتكرر كثيراً، مما يضعف بناء القصة، ويجعل القارئ يحس أنه أمام حكاية، ولا يجعله داخلاً بحسه وانفعاله ووجدانه في عمق القصة، بالإضافة إلى أن الفعل "كان" فعل حكاية قديم، لا يناسب كثيراً القصة الفنية الحديثة.

كما تظهر في لغة القصة الأفعال الماضية بدلاً من الأفعال المضارعة، والأولى تصور الفعل وقد انتهى وانقطع، كأنه تاريخ، على حين تساعد الأفعال المضارعة على نقل القارئ إلى جو الحدث وحركته.

- ١٠ -

ومن الممكن أن يشار بعد ذلك إلى جزئيات وعناصر في القصة تمتلك أبعاداً ودلالات نفسية غير واعية، تغني القصة وتمنحها مزيداً من الجمال، وهي عناصر أساسية فيها، وليست مضافة إليها.

ومن تلك العناصر العربية والمقهى وخرطوم الماء، فالعربة هي كل ما يملك صاحبها من مصدر رزق وآلة للعيش، وهي صغيرة ضئيلة، غير مستقرة وهي لذلك كله تبدو في عيني صاحب المقهى كأنها مجرد ذبابة يود طردها من أمام مقهاه.

والمقهى بالمقابل مكان كبير وواسع ومستقر، ومصدر رزق أعظم من العربة، من غير شك، ولكن صاحب المقهى لا يرضى بما يملك، بل يريد أن يتوسع على حساب الآخرين، فهو يرى في العربة الصغيرة ما يضايقه وينافسه، معبراً عن نظرة القويّ المستبد الذي يحتقر كل ضعيف ويسعى إلى السيطرة عليه.

أما الخرطوم الذي ينقل الماء ويمكن أن يعد وسيلة تساعد على الارتواء وبعث الخصب والحياة، فهو يتحول بين يدي صاحب المقهى المالك الغني المستبد إلى أداة للطرد والقمع والسلب، وتلك هي طبيعة كل من يستبد إذ يستخر موارد الخير والخصب لصالحه، ويحولها إلى أدوات سلب.

ولعل الشمس نفسها من تلك العناصر التي تحمل دلالات بعيدة، إذ تصورها القصة مهولة الحجم قوية ولكنها تعاني من آلام الاحتضار الهائلة، وكأن الشمس أصبحت رمزاً إلى قيم الحق والعدل والحب بما تعانيه تلك القيم من اضطراب واختراق على نحو ما تصوره القصة.

إن تلك الجزئيات العفوية البسيطة تشكل في علاقات بعضها ببعض نسيج القصة وتمنحها وحدتها وتكسيها أبعاداً ودلالات تزيدها غنى وجمالاً.

ومهما يكن من أمر، فالقصة تدل على براعة المؤلف، ورهافة حسه، ويقظة وعيه، كما تدل على روحه الإنسانية المتعاطفة مع الحق والخير والعدل، وقد استطاع تقديم عمل فني، مميز، إذ اختار موقفاً طريفاً، يقوى فيه الصراع بين الغني والفقير، وقدم هذا الموقف بأسلوب مشوق، يدهش القارئ بنهايته غير المتوقعة، وبما فيها من قيم سامية، وقد رسم في أثناء ذلك كله تفاصيل وجزئيات صغيرة، تشير

الحس، وتنبه الانفعال، وإن كان قد استخدم لذلك كله أدوات تقليدية من وصف وحكاية وتحليل.

ولعل الأهم من ذلك كله فنياً هو تماسك أجزاء القصة واتحادها في مساق واحد، يقودها إلى هدف محدد، تخدمه الشخصيات والحوادث، في غير ماتشتت أو توزع، وتلك هي سمة القصة القصيرة الناجحة^(١).

وستكتسب قصة الصبر - من غير شك - قيمتها الحقيقية حين ينظر إليها من خلال مجموعة القصص التي قدمها خليفة التكبالي في أواسط الخمسينيات، وقصة الصبر ليست الأقوى في مجموعة قصصه، وإن هي إلا واحدة من أقواها، وهي في مجموعها تمثل معلماً بارزاً في تاريخ القصة العربية عامة، والقصة الليبية خاصة، وهو معلم فني متطور^(١١).

إن قصص خليفة التكبالي جديرة بأن تحظى بالدرس أكثر مما حظيت به حتى الآن^(١٢)، ولعل في هذه الدراسة لقصة "الصبر" ما يمثل دعوة إلى درس قصصه ووضعه في مكانه في تاريخ القصة العربية المعاصرة.

الحواشي

(١) "خليفة التكبالي، ولد في طرابلس سنة ١٩٣٨، شغلته ظروف الحياة عن استكمال دراسته الثانوية، فاشتغل عاملاً يدوياً، ثم جندياً بالشرطة، ثم هاجر إلى ألمانيا، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى أرض الوطن، والتحق بكلية الضباط وتخرج برتبة ملازم ثان بالجيش الليبي، والتحق بالمدارس الليلية أثناء وجوده في ألمانيا وقرأ القصص الألمانية، بدأ في كتابة القصة سنة ١٩٥٨م، وفاز في جميع مسابقاتها التي أجراها كل من نادي الشباب، وجمعية الفكر والإذاعة الليبية، واللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، نشرت بعض قصصه في الجرائد والمجلات الليبية، ترك إنتاجاً غزيراً، ويُعد من رواد القصة القصيرة، منح بعد وفاته شهادة تقدير في القصة القصيرة في عيد المعلم الأول بطرابلس سنة ١٩٧٠. صدرت له مجموعة قصص بعنوان (تمرد) عن اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٦، وقد فازت هذه المجموعة بالجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة لسنة ١٩٦٥، توفي سنة ١٩٦٦".

(دليل المؤلفين العرب الليبيين، أمانة الإعلام والثقافة، طرابلس، ١٩٧٧، ص ١٢٣).

(٢) التكبابي، خليفة، الأعمال الكاملة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٦، وأرقام الصفحات الواردة داخل البحث تشير إلى هذا المرجع.

(٣) "ليس المعنى شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو أن نفصله عنه، فنقول إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر... فكل قصة تعالج مائعاً، وتعني مائعاً فقط في نطاق الحدث المعين الذي تصوره، وليس خارج هذا النطاق، ولذلك فكل حدث له معناه المعين الذي يميزه عن غيره من الأحداث، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه، فهو جزء لا يتجزأ منه".

(رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٧٥، ص ٥٠).

(٤) "إنك لا تستطيع أن تلخص هذه القصة، ولا أن تقول إنها تعالج موضوعاً معيناً، أو مشكلة معينة، لأن هذه القصة، مثل كل قصة جيدة، لا تروي خيراً بل تصور حدثاً متكامللاً له وحدة. ووحدة الحدث هي وحدة القصة. فكل ما في القصة من بدايتها إلى نهايتها - بما في ذلك التسيج والبناء - إنما يساهم في تصوير هذا الحدث وتطويره". (المصدر السابق، ص ١٥٠).

(٥) "القصة حركة، والقصة قصة لأنها تروي لنا عملية تغير، ووضع الإنسان يتغير، أو هو نفسه يتغير بطريقة ما، أو فهمنا له يتغير، وهذه هي الحركات الأساسية في القصة".

(شولز، روبرت، عناصر القصة، تر. محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، ص ٣٠).

(٦) يمكن تقسيم الشخصيات إلى شخصيات بسيطة ثابتة لا تتغير من أول القصة إلى آخرها، وأخرى معقدة متناقضة متطورة، وهذه تكون أوضح في الرواية مما هي في القصة القصيرة.

ومع ذلك، فالقصة القصيرة غالباً ما تتناول لمحة من اللحظات الحاسمة في حياة الشخصية، وهي ليست في حالة ثبات أو استقرار، بل في حالة تأزم، أو في لحظة حاسمة من لحظات حياتها، كأن تكون على وشك اتخاذ قرار يغير مصيرها".

(الشاروني، يوسف، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٣١٦، إبريل، ١٩٧٧، ص ٦٩).

(٧) "المونولوج الداخلي هو حديث شخصية معينة، الغرض منه أن يتقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح أو التعليق".

(ايدل، ليون، القصة السيكولوجية، تر. د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩، ص ١١٦). و "تيار الوعي هو تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر" (المصدر السابق ص ٣٧).

وفي مجال القصة القصيرة هو قدرة الفنان على "أن يخلق وهماً في نفوسنا بأننا في داخل عقل الشخصية القصصية" (المصدر السابق ص ٤١).

(٨) " من الخطأ أن يقرر الكاتب رأياً أو فكرة في سياق القصة إلا إذا جاءت الفكرة على لسان أحد شخوص القصة، وكانت لها علاقة بتطور الحدث، والحقيقة أن التقرير من الأمور التي تعيب النسيج القصصي عيياً شديداً، لأنه سواءً أكان كاتب القصة يعالج فكرة أو شخصية أو عاطفة فعمله يقتصر على محاكاة حدث متكامل له وحدته وله ذاتيته، فإذا قرر الفكرة أو الشخصية أو العاطفة تدخل بذلك في تطور الحدث".

(رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ص ١٠٤).

(٩) " إن الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمعه الآذان وتراه العيون، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف، وعلى ذلك، فإن كاتب الحوار بالقصص يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيراً صحيحاً، وإن كان هذا التعبير في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الدائرة في الخارج، إن صحة التعبير وقوته هنا آتية من نقل الجوهر، واستشعار الروح، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد، وطبيعة الأحداث، ومعالم الشخوص".

(تيمور، محمود، القصة في الأدب العربي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص ١٩-٢٠).

(١٠) " مبدأ الوحدة، وهو أساس جوهري من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً، وهو يشمل: وحدة الدافع، ووحدة الهدف، ووحدة الحدث، بالإضافة إلى ذلك فيما يختص بالنتائج: وحدة الانطباع".
النساج، د. سيد حامد، القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٩.
(١١) " كان الانجراف نحو الشعر والمقالة الصحفية والخاطرة العابرة، يتزايد باطراد مع تزايد حدة الصراع الوطني والإحساس بقضية المصير مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وحتى بداية الخمسينيات، ولم يكن للكتابة القصصية في ليبيا معنى يذكر إلا بعد تلك المرحلة في أول الخمسينيات، حيث نلاحظ بروز أشكال أدبية قصصية متميزة".

" في الفترة من ١٩٥٤ إلى بداية الستينيات يلاحظ المتبع لما ينشر في صحيفة (طرابلس الغرب) و (هنا طرابلس الغرب) ارتفاع مؤشر الكتابة القصصية...".

" وكانت القصة القصيرة في هذه الفترة من ألح الألوان الأدبية، وأكثرها جاذبية وبروزاً في ميادين الثقافة والإنتاج الإبداعي بصفة عامة، وقد ساعدها على ذلك ظهور قدرات وتيارات إبداعية جديدة أعطت للقصة القصيرة تمثلاً واستشراقاً فنياً متجانساً مع واقعية الحدث".

(الهاشمي، بشير، خفقيات التكوين القصصي في ليبيا، المنشأة العامة، طرابلس، ١٩٨٤، ص ٤٦-٤٧).

(١٢) ينظر: كشلاف، سليمان، دراسات في القصة الليبية القصيرة، المنشأة الشعبية، طرابلس، ١٩٧٩، ص ١٤٧-٢٢٠، حيث عقد الباحث فصلاً عن قصص خليفة التكبالي.

شوك الدردار

تتوافر لقصة "شوك الدردار" (١٩٨٧) كل العناصر المطلوبة للقصة القصيرة الناجحة، وهي عناصر أجاد المؤلف محمد إبراهيم العلي التعامل معها، بناها بذكاء، وقدم فيها وأخر، وأقام بينها علاقات متشابكة، جعلت من قصته عملاً فنياً ناجحاً.

- ١ -

فالقصة تبدأ بما يحدد المشكلة التي تدور حولها، من غير إبطاء ولا تأخير، وتقدم منذ البدء العنصر الذي سيقوم عليه في النهاية الحل، مما يوفر لها الترابط وقوة التماسك.

ويأتي ذلك على لسان إحدى الشخصيات، من غير افتعال ولا تصنع، مما يؤكد العفوية المدروسة، ويوحى بقوة البناء. تقول العجوز أمينة عن البك:

" لقد غادرت المدام المحطة، كانت صاحبتة التي يأوي إليها، لعنة الله عليه وعليها، وإذا كان غاضباً لا يعرف إلى أين انتقلت، فعلياً نحن المعتزين أن ندفع الثمن، أهذا هو العدل؟ ". (ص ٥).

فالبك غاضب بسبب انتقال السيدة الإنكليزية التي كانت تعمل في محطة القطار، وكانت خليلته، وهو يسيء إلى الفلاحين، ويهينهم، مفرغاً بذلك شحنة غضبه.

والحل سيكون في نهاية القصة بما يتفق مع سبب غضب البك، إذ يسعى الفلاحون إلى السيدة الإنكليزية الجديدة التي حلت محل السابقة، يتوسلون إليها كي تذهب معهم إلى البك، لتشفع لهم عنده، فيعفو عنهم، وهم في الحالتين يدفعون الثمن من كرامتهم وغنمهم وطيورهم.

لقد كان الفلاحون يذبحون ما عندهم من حمام للسيدة الإنكليزية السابقة، بأمر من البك، وعليهم أن يذبحوه الآن للسيدة الإنكليزية الجديدة، بأمر من البك أيضاً، بل عليهم أن يسوقوا إليها عشرة خراف، كي يرضى عنهم.

وقول العجوز أمينة عن البيك في مفتاح القصة لا يأتي مصطنعاً، كي يخاطب القارئ، إنما يأتي في سياقه القصصي السليم، وبغوية وبساطة، من غير افتعال، بل إن كلامها على البيك يأتي في مشهد إنساني مؤلم، يثير الشفقة والعطف على طفل صغير، يدعى محمداً، وأمه تنزع من جسده الغض أشواك الدردار، في حين تصب تلك العجوز عصير البصل على موضع نزع الأشواك، حتى لا يلهب جسد الطفل. وهو مشهد ريفي بسيط، يدل على فقر الفلاحين، وضعفهم، واعتمادهم على العلاج الشعبي الأولي، وغياب المعالجة الطبية الصحيحة، مثلما يدل على قهر الفلاحين وما يعانون من ظلم البيك وأعدائه، وظلم المستعمر الإنكليزي، وأدواته. وهو مشهد افتتاحي مشوق، يمثل فكرة القصة، والحدث الرئيس الذي بنيت عليه كل حوادثها السابقة واللاحقة، وما جسد ذلك الطفل إلا جسد سائر الفلاحين، وقد انغرزت فيه أشواك الاستعمار وحليفه الإقطاع.

وقصة ذلك الطفل التي هي فكرة القصة تلخص في أنه كان يلعب في ظل قصر البيك مع أترابه، فسمع البيك يأمر السائس بإحضار الفلاحين إلى قصره كي يهينهم ويضربهم، فركض تجاه الفلاحين فحذرهم، فغيروا وجهتهم، ثم رجع ليتابع اللعب مع الأطفال، وتنبه إليه البيك، فأمر السائس أن يأتي به، ولكن السائس حذره، فهرب، فنزل إليه البيك بنفسه، وأخذ يطارده على صهوة فرسه، وظل يلاحقه، وهو يراوغه حتى اضطره إلى الدخول في حقل جفت فيه أعشاب الدردار، فانغرزت في جسده الصغير أشواكه، وقد أبت الفرس نفسها أن تدخل وراء الطفل في ذلك الحقل، خوف الأشواك، وعندئذ تركه، ورجع إلى قصره.

وفي خضم هذا العذاب المؤلم تنهض قيمتان عظيمتان، الأولى النزعة الإنسانية.

فعلى الرغم من خضوع أعوان البيك لإرادته، وامثالهم لأوامره، فإن فيهم من يحب الفلاحين، ويتعاطف معهم، ويشفق عليهم، ويمثل ذلك سائس الخيل في قصره، إذ يأمره البيك بأن يلحق الصبي، محمداً، وأن يأتي به إليه ليضربه، ولكن سائس الخيل "بدا مرتبكاً، لا يدري ماذا يفعل، وكان قد أصبح على بعد أمتار من الصبي، فخطر له فكرة أن ينذر الصبي، قبل أن يصل إليه، فيهرب منه " (ص ١٢).

ولقد أعطى السائس إشارة إلى الصبي أن اهرب، وفهم الصبي الإشارة فهرب، ولكن البيك، كان يراقب السائس من شرفة القصر، فأدرك ذلك كله، فنزل، ليطارد الصبي بنفسه.

إن موقف السائس موقف إنساني، يثير الإحساس بالعطف على الطفل، والشفقة على السائس نفسه، فهو عبد مأمور، لا يملك قراره، ولا إرادته، ولكنه على الرغم من ذلك يملك عاطفته ومشاعره. ولقد حاول بعد ذلك أن يؤخر البيك عن ملاحقة الصبي ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، إذ تأخر في إعداد الفرس، وكان جزاؤه أن تلقى ضربة بالسوط على ظهره.

ويظل السائس بعد ذلك يراقب الصبي والبيك يطارده على فرسه، ومشاعر السائس كلها مع الصبي، وهو يتابعه بقلبه وبصره، مشفقاً عليه، خائفاً من غضبة البيك، متمنياً ألا يدركه. وهاهو ذا يتوسل إلى المختار، يرجوه أن يتدخل، لينقذ الصبي، فيقول له:

" دخيلك يا مختار، قد يقتل ذلك الصبي، سعادته يطارده على الفرس التي قد تدوسه بأقدامها، وتقضي عليه إذا لحقت به، آه يا مختار، إنها مصيبة حلت بالفلاحين، أسرع، أنقذ الولد " (ص ١٧).

والسائس يدلّ بذلك على ولائه للفلاحين، ووجه لهم، وهو الذي يعمل في خدمة البيك، كما يدل على ضعفه وخضوعه، ولكنه في ضعفه نبيل، وفي خضوعه سليم الطوية. وهاهو ذا كما تصفه القصة:

" ورغم أنه كان يتحسس الألم من آثار الكرباج الذي أهب ظهره، إلا أن عواطفه كانت مع الصبي " (ص ٢٤).

— ٤ —

والقيمة الثانية التي تظهر في خضم ذلك العذاب هي البطولة، وتمثل في الصبي الراكض أمام فرس البيك، والبيك لا يتمكن منه.

والصبي في أثناء جريه لا يمثل نموذج الهارب الخائف الجبان، بل يمثل نموذج البطل الشجاع، الذي يأتي بأفانين من الجري، ولا يسمح لعدوه أن يطاله، وهو يعبر بذلك عن بطولة، ويمثل قوة، ويرمز إلى إباء وحرية.

لقد جرى الصبي باتجاه محطة القطار، ثم صعد السكة، "والفرس لا يمكنها أن تسرع على الطريق المجاورة لسكة القطار، ولكن الفرس أسرع، وكاد البك يلحق به، وقبل أن يلحقه بذلك الكرباج اللعين انحرف الصبي عن سكة القطار هابطاً إلى الأسفل" (ص ١٣).

" كان ذلك الصبي أسرع بعدوه من الذئب، وأخف بانحرافه من أي ذئب رآه السائس أحمد، ولكنه وقع في خطأ فادح لم يتنبه إلى أنه أصبح في أرض مفلوحة " (ص ١٤).

"وعندما لم يستطع الصبي العدو في الأرض المفلوحة انحرف باتجاه أرض الدردار ولكن هل يدخل الصبي الحقل؟ إن الفرس لا يمكن أن تدخله حتى لو حاول سعادته إجبارها، فالفرس ذكية تدرك بحاستها معنى شوك الدردار " (ص ١٤).

هي تفاصيل دقيقة، تأتي بها القصة، في جري الصبي، كي تصور بطولته وشجاعته وذكاءه، وكي تثير مشاعر التقدير له، والإعجاب به، إلى جانب الإشفاق عليه، فهو إشفاق من غير ماضعف، وهو تصوير فيه قدر غير قليل من التشويق، إذ يتخلله قطع، فيدخل مشهد الجري الذي يتابعه السائس مشهد وصول المختار والوكيل والشيخ سعدو وبقية رجال القرية إلى قصر البيك، وعندما يرون السائس قلقاً، يسألونه عن الأمر، فيخبرهم بمطاردة البيك للصبي.

وهذا القطع لمشهد المطاردة يكون عند وصول الصبي إلى أرض الدردار والبيك يجده في إثره، مما يثير الشوق إلى معرفة ماسيحهصل.

وتتابع القصة تصوير شجاعة الصبي، وتأكيد بطولته، فقد "أخذت حركة مراوغة الصبي تضيق شيئاً فشيئاً، ولم تعد تفصله عن تخوم حقل الدردار إلا خطوات، والفرس اللعينة وفوقها رشاد بك تندفع نحوه كعاصفة هوجاء. عندها لم ير بدأ من القفز في حقل الدردار مبتعداً عن الفرس التي جمحت، وكاد رشاد بك أن يقع من على ظهرها". (ص ١٨).

وهكذا تتضح حقيقة المشهد الأول الذي تم به افتتاح القصة، وهو مشهد انتزاع الأم من جسد الصبي محمد أشواك الدردار، وصب أم عمر عصير البصل في موضع الأشواك المنتزعة من الجسد.

كما تتضح حقيقة البطولة والشجاعة، والمشاعر الإنسانية. ويؤكد ذلك كله أحاديث الصبايا وقد تحلقن حول الأم، وهن يؤكدن بطولة الصبي، وتأتي أقوالهن متتابعة على هذه الشاكلة :

" يا لله، هذا الصبي قبضاي، لم يستطع أن يلحق به سعادته وهو على فرسه".
" لقد طارده قبل شهر كلاب الفجر ولم تستطع اللحاق به، فكيف تستطيع فرس سعادته اللحاق به ؟ "

" الحمد لله لم يلحق به، لقد حماه حقل الدردار والفرس نفسها لم تجرؤ على الدخول فيه(ص ٧).

وهكذا يهزم الصبي بجسده الصغير عتو البيك وهو يمتطي فرسه، وتتحول الأشواك إلى أوسمة، وينقلب الإحساس بالألم إلى شعور بالقوة، وإذا الصبي رمز للتحدي والصمود، ومعنى من معاني الشجاعة والبطولة، وصورة للمستقبل الذي لا بد أن ينتصر فيه هذا الصبي.

وتؤكد تلك المعاني بصورة غير مباشرة من خلال أحاديث النسوة وهن ينتزعن الأشواك من جسد الصبي.

وهي أحاديث عفوية بسيطة، تدل على سداجة فطرية، كما تدل على إيمان بالله، وشعور بالظلم في الواقع، واعتقاد بانتصار الحق والعدل، ووثوق بتغيير الأحوال، وزوال الظلم والاستعمار. فالعجوز أم عمر تعصر البصل وتهوّن به من مصاب الصبي، وتؤكد أن لظلم اليك نهاية، فتقول:

" الحمد لله جاءت على خير، يا حاجة أمينة لم تصل شجرة إلى ربها، وبلي على هذا الصبي كم ذاق من العذاب، ولكن بفضل الله وبهذا العصير سيتحسن" (ص ٥).

وتؤكد امرأة أخرى كلامها فتقول:

" يا الله ياستي، كما قالت أم عمر، لم تصل شجرة إلى ربها، وإن شاء الله سينقلعوا عنا جميعاً " (ص ٦).

ومثل النسوة في العفوية والبساطة رجال القرية إذ لاحيلة لهم سوى إرضاء اليك، وسرعان ما يفكرون في التوصل إلى السيدة الانكليزية التي حلت في المحطة كي تشفع لهم عند اليك وشاد، ويمضون إليها، يدعونها إلى زيارته، مؤملين أن يسكت عنه غضبه إذا رأى السيدة الانكليزية الجديدة وقد زارته بدلاً من السيدة التي رحلت، وهو لم يفضب إلا بسبب رحيلها.

وهاهو ذا أحد الرجال يقدم هذا الاقتراح فيقول:

" ومتى يهدأ غضبه؟ لأحد يعلم إلا الله. ونحن وراءنا عمل كثير. لأحد يهدئ غضبه إلا المدامات مارأيكم بالعودة إلى المحطة، لنجلب المدام معنا، فتشفع لنا عند سعادته، سزأف بنا وتأتي معنا، وهي جديدة، ولكل جديد لمعة " (ص ٨-٩).

ولكن إبراهيم كان حزم أمره، وعزم على الرحيل، فإذا هو لا يستجيب
لتوسلات رجال القرية بالبقاء.

ويأمر البيك رجاله بإشعال النار في حقل الدردار، وهو يغمغم بصوت
خفيض:

" لن يستطيع بعد اليوم أن يهرب من أمام سوطي صغير أو كبير، ولن يحمي
حقل الدردار أحداً " (ص ٢٨).

"وعلى وهج حريق الدردار رحل إبراهيم شرقاً " (ص ٢٩).
وتنتهي القصة بمشهد رومانتيكي حافل بالمشاعر والانفعالات، وهو مشهد
الرحيل والوداع، والقصة ترسمه على الشكل التالي:

" كانت عيونهم تلاحق عربة إبراهيم وهي تنطلق على وهج النار، وبينما
تصعدت بين الجمع قتمتات وهمسات أسف للمصير الذي ستلاقيه أسرة إبراهيم،
وقف حسين وقال بصوت مرتفع فيه صرامة وعزم: لقد حافظ إبراهيم على
كرامته، فالعيش بكرامة ولو في جهنم أفضل من العيش تحت رحمة سعادته ". (ص
٣٠).

ومهما تكن روعة المشهد، وقوة تأثيره، فهو يدل على نهاية فردية، يهرب فيها
المرء ناجياً بذاته من واقع الاستعمار والظلم والتخلف والقهر، ولا تروحي بشيء من
الرفض أو التحدي أو الثورة.

ودعوة الفلاحين إبراهيم إلى البقاء كانت تبدو جميلة، وقوية، لو كانت دعوة
من أجل الرفض، والتشبث بالأرض، والمقاومة، ولكنهم ألحوا عليه بالبقاء،
لأشياء، إلا لأن البيك قد سامحه (ص ٢٩).

إن النهاية تنسجم في الواقع مع رؤية الفلاحين، وموقفهم العام من البيك،
وهو موقف قائم على الخوف والخنوع، وعلى الإرضاء والمصالحة، ولذلك لا يتوقع
من إبراهيم أن يفعل شيئاً آخر، لأنه واحد منهم.

إن صورة الأب وهو يرحل مع أسرته على وهج نار الدردار، وأهل القرية يتابعونه بعيون ملؤها الحزن، تقابل صورة الصبي محمد وهو يجري أمام فرس البيك، ويراوغه، ثم يدخل في حقل الدردار، وسائس الخيل يتابعه بنظرة مشفقة، وإذا كانت الصورتان تتقابلان، فهما لا تتماثلان.

إن كلتا الصورتين تقومان على حرية الاختيار، وفيهما قدر غير قليل من البطولة، وتحملان أبعاداً إنسانية، وتثيران المشاعر، ولكن صورة الرحيل تعبر عن نزوع رومانتیکی، قوامه الهرب، من المواجهة، وإن كان يقوم على التحدي والمغامرة، وهو يثير مشاعر العطف والإشفاق، في حين تعبر صورة الطفل وهو يجري أمام الفرس عن نزوع واقعي، قوامه المنافسة مع الفرس والبيك والتحدي لهما، وفيها ضروب من البطولة والمراوغة والذكاء، وهي صورة تثير الإحساس بالدهشة، والدخول في حقل الدردار، وتفضيله على سوط البيك، ضرب آخر من البطولة والتضحية، تثير الإعجاب والتقدير.

والأهم من ذلك أن الصبي كان قد حذر الفلاحين ونبههم من خطورة التوجه إلى قصره، فأنقذهم، وهو بذلك يقوم بعمل خدمة الجماعة.

على حين لا يمثل رفض الأب البقاء، وعزمه على الرحيل، سوى موقف فردي. ثم يكون التعليق التالي ختاماً للقصة:

"ومن يدري، متى نلحق به، الزمن وحده كفيل بإعطاء الجواب". (ص ٣٠). وهي جملة أثقلت القصة، وغيبت كل ما أرادت أن تثيره من وعي، وأجهضت الحسّ بالرفض.

فإذا كان إبراهيم قد رحل مع أسرته فراراً من ظلم البيك، فليس من الضروري أن يرحل أهل القرية جميعاً، ولا هو متوقع، أو مرجو، إن المرجو أن يرحل البيك وأعدائه والمستعمر.

وهذا ما كانت إحدى العجائز قد عبرت عنه قائلة:

" والله ياستي، كما قالت أم عمر: لم تصل شجرة إلى ربها، وإن شاء الله سينقلعوا عنا جميعاً " (ص ٦).

وهي مقولة حق وصدق وواقع، ولكن النهاية الرومانتيكية هي التي كانت القصة معنية بها.

- ٧ -

والقصة تجيد فنياً الانتقال بين المشاهد، وتكثر من هذا الانتقال، كي تصنع حبكة متينة، تثير في تضاعيفها شوق القارئ إلى معرفة ما سيجري.

فمن مشهد الطفل وأمه مع لفيف من النسوة يرفعن أشواك الدردار من جسده، إلى مشهد الأطفال وهم يلعبون في ظل القصر، ومن مشهد ملاحقة البيك على صهوة فرسه والسائس يتابعه بأنظاره، إلى مشهد رجال البيك وهم يأتون إلى القصر، ومن مشهد الفلاحين وهم يذهبون إلى المحطة، ويقرع رجلان الباب على السيدة الانكليزية، إلى مشهد البيك وهو يستقبلها مدهوشاً في قصره، وفي أثناء ذلك تتم العودة ثانية وثالثة إلى مشهد الطفل والنسوة من حوله يقتلعن الأشواك من جسده ويعبرن عن الإعجاب ببطولته.

وهي انتقالات ذكية، تقوم على القطع، بما فيه من إدهاش ومفاجأة، وكان القصة كتبت وفق تقطيع المشاهد في الأعمال السينمائية أو التلفزيونية.

وهي كلها مشاهد ريفية، تدور في فضاء الطبيعة الرحب، وخلال وقت محدود، لا يزيد على بضع ساعات، من ظهيرة يوم قائظ في أيلول، إلى عصر اليوم نفسه، والمشاهد بما فيها من حوادث لا تسير من الظهيرة إلى العصر على وتيرة وحيدة، إنما تبدأ من وقت، وترجع إلى آخر، ثم تتقدم، ثم ترجع، في مراوحة تنفي السرد الممل، وتكسر رتابة الزمن، في قدرة فائقة على التقديم والتأخير، والإغناء بالاسترجاع والإخبار عما سبق.

وكما تجيد القصة الانتقال بين المشاهد، تجيد كذلك الانتقال بين الشخصيات، وهي كثيرة، وهي في طبيعتها ليست أفراداً، إنما هي مجموعات بشرية، تظهر فيها

مجموعتان أساسيتان، مجموعة أعوان البيك، وتضم السائس والمختار والشيخ والوكيل، ويبرز فيهم البيك نفسه، ومجموعة الفلاحين والفلاحات، وتضم شباباً وشيوخاً، ويبرز فيهم الصبي محمد وابوه إبراهيم.

وثمة مجموعة ثالثة تتمثل في المستعمرين الانكليز الذين خلفوا الفرنسيين، وهم يسيطرون على البلاد وعلى مقدرات العباد وأرزاقهم وأقواتهم، وتبرز فيهم السيدة الجديدة في المحطة التي حلت محل السيدة القديمة، وقد غادرت من غير أن تودّع البك، فغضب لذلك، ولكنه سرعان ما زال عنه الغضب لقدم السيدة الجديدة.

والقصة تحرك المجموعتين الأوليين، بذكاء، وتقدمهما بقوة ووضوح، وتبرز ما بينهما من علاقة، قوامها سيطرة البيك وأعوانه على الفلاحين وهؤلاء يسعون جاهدين إلى إرضاء البيك، خوفاً من سطوته وظلمه.

أما المجموعة الثالثة، فتبرز فيها السيدة وهي تستغل افتتان البيك بها، كني تحظى منه بالدجاج والخراف، والفلاحون هم الذين يقدمون لها ذلك كله.

والشخصيات بذلك إنما تمثل في الواقع مرحلة الاستعمار الفرنسي لسورية والذي خلفه الانكليز مدة يسيرة، ثم جلا عنها.

والقصة لا تعنى بالتفاصيل الجزئية والملامح الخاصة والشخصيات، إنما ترسم الهيئات العامة لها، وعندما تقدم بعض التفاصيل للبيك رشاد أو للفلاحين اللذين قدما على السيدة الانكليزية يرجوانها أن تشفع لهم عند البيك، إنما تقدم ما هو عام، أو نموذجي للفلاح والبيك.

— ٨ —

ولعل أهم ما يميز القصة هو لغتها، سواء في الحوار أم السرد، وهي لغة عادية بسيطة، تنبع من الواقع اليومي، وتنتمي إليه في كثير من الألفاظ والتعبيرات والكنایات.

وأشد ما يتضح ذلك في الحوار، الذي هو أقرب إلى الكلام اليومي المنطوق، ولكنه، فصيح، وصيغ بعقوبة وبساطة. ومن ذلك قول العجوز الحاجة أمينة:
" لقد غادرت المدام المحطة، كانت صاحبته التي يأوي إليها، لعنة الله عليه وعليها. وإذا كان غاضباً لا يعرف إلى أين انتقلت فعلياً نحن المعترين أن ندفع الثمن، أهذا هو العدل؟" (ص ٥).

وفي القول جمل قصيرة، تتراوح بين الخير والإنشاء، وهي مفككة، تدل على انفعال العجوز وتوترها. ولقد استخدمت كلمة (المدام) الأعجمية لتدل على المرأة الأجنبية، فجاءت مناسبة لها، كما استخدمت كلمة صاحبته بمعنى خليلته أو عشيقته، على نحو ما هي مستعملة في العامية الدارجة، كما استخدمت كلمة (المعترين) بمعناها العامي الذي تدل عليه، والمقصود به هنا الأشقياء المتعبون، وهي في الأصل من العثرة بمعنى الصعب، كما استخدمت الدعاء على اليك وعلى المدام باللعنة.

وتعلق على كلام العجوز أم عمر، فتقول:

" الحمد لله، جاءت على خير، يا حاجة أمينة لم تصل شجرة إلى ربها، ويلي على هذا الصبي كم ذاق من العذاب، ولكن بفضل الله وهذا العصور سيتحسن" (ص ٥٩).

وكلام أم عمر عقوي وبسيط، وفيه استرسال، مثلما فيه إيمان بالله وتوكل عليه، ورجاء الشفاء. فهي تستخدم فعل: (سيتحسن) للتفاؤل بتمائل الولد للشفاء، كما تستخدم جملة "الحمد لله جاءت على خير"، للدلالة على أن مصيبة الصبي لم تكن كبيرة، وإنما كانت بسيطة، والفاعل في جاءت ضمير يعود على محذوف تقديره المصيبة، وهذا الحذف بليغ، يدل عليه واقع الحال.

كما استخدمت عبارة: " لم تصل شجرة إلى ربها " وهي مثل يكنى به عن قرب نهاية الظالم إذا طغى، إذ لا يمكن للشجرة مهما طالت أن تصل إلى خالقها، بل إن طولها يسرع في انكسارها وتحطمها.

والحوار في مجمله سهل بسيط، أقرب إلى لغة الحديث اليومي، ولكنه عربي فصيح، مما يؤكد قدرة العربية الفصيحة على نقل الحوار المعبر عن الشخصية والحامل لفكرها وانفعالاتها.

- ٩ -

ومن خلال ألفاظ بسيطة متناثرة هنا وهناك يستدل على مكان القصة وزمانها ومناخها وبيئتها وعصرها، في عفوية مدروسة، مما يؤكد البراعة في بناء القصة. فزمنها يتحدد من خلال كلمة "الظهيرة" (ص ٥) ويتحدد مكانها من تسمية القرية، فهي "محطة قطار أم رجيم" (ص ٥)، ويتضح عصر القصة من خلال قول العجوز أمينة:

"لعنة الله على هتلر، أكان ينقصنا همه، أما كانت تكفيننا همومنا حتى يأتي ويزيد الطين بلة، وبحجته أخذ الإنكليز والفرنسيون ينهبون كل شيء، لم يتركوا لنا شيئاً نأكله، الإنكليز طلعوا أسوأ من الفرنسيين. أتوا إلينا مثل اللصوص وهم الآن ينهبون كل الخاصيل ويساعدونهم سعادته بذلك، ولا يكفي بهذا بل يلاحق أطفالنا، ويرميهم في شوك الدردار" (ص ٦).

وهذا الحديث يدل على عصر القصة، وهو الحرب العالمية الثانية، من خلال الإشارة إلى هتلر، كما يدل على مصادرة المستعمرين الفرنسيين للقمح في سورية وتصديره إلى جبهة الحرب بدعوى المساعدة، ويشير الحديث إلى دخول الإنكليز لسورية بدعوى طرد الفرنسيين، وممارستهم أشكالاً أخرى من الظلم والقهر، كما يشير الحديث إلى تعاون البيك معهم. ولقد تم استخدام فعل طلعوا بمعنى ظهروا، على نحو ما هو مستخدم به في العامية الدارجة.

- ١٠ -

وواضح مما تقدم حرص القصة على تحريك الحوادث والشخصيات أمام خلفية من الواقع التاريخي.

ولعل في هذا مع ما تقدم من كثرة الشخصيات والحوادث ما يؤكد اقتراب
القصة من طبيعة الرواية، وفي هذا ما يدل أيضاً على النزوع الأصيل لدى المؤلف
لكتابة الرواية، وهو ما يتأكد من خلال انصرافه الكلي إلى الإنتاج الروائي.
ومهما يكن، فإنه من الواضح في القصة تكامل عناصرها، من شخصيات
وحوادث وزمان ومكان وموقف ورؤية ولغة وأسلوب، وتتفاعل هذه العناصر
داخل البنية العامة للقصة، وتدخل في شبكة من العلاقات، عمادها الإدهاش
والتشويق وقوة الحبك، وعلى الرغم من غلبة النزوع الرومانتيكي في النهاية، تظل
للقصة شخصيتها الواقعية المتميزة.

المصدر

العلي، محمد إبراهيم، شوك الدردار، ١٩٧٨، مجموعة قصصية، تضم سبع قصص، تحمل المجموعة
عنوان القصة الأولى، (ص ٥-٣٠) وتقع في ١٩٠ صفحة من القطع الوسط.

عزيز نسين

في رحلة من الذات إلى العالم

في المجموعة القصصية المترجمة إلى العربية للكاتب التركي عزيز نسين، وعنوانها: "مختارات قصصية"، يظهر المؤلف في رحلته من الذات إلى العالم، خلال القصة والسخرية والسجن، وقد ترجم المجموعة فاضل جتكر، ونشرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، عام ١٩٨٣، وتقع في /٢٨٠/ صفحة من القطع الكبير، وتتضمن تسع عشرة قصة، تصدرها مقدمة للمؤلف، كتبها للترجمة العربية خاصة وطبعت المجموعة نفسها ثانية في دار الشيخ بدمشق عام ١٩٨٨ وصدرت في ٢٢٤ صفحة من القطع الوسط.

وعى الذات والسخرية

تبدأ قصص المجموعة بخاطرة يخاطب فيها المؤلف الموت، واصفاً إياه بالزائر الأخير، ومما يقوله فيها: "لقد عملت، وناضلت، كي أكون جديراً بالحياة، فكنت جديراً بها، بقي الآن أن أكون جديراً بالموت... إنني بذلت كل مااستطعت من جهد لأضيف ألواناً إضافية من الجمال إلى هذا العالم الجميل المملوء بعدد لا حصر له من آيات الجمال... إن مساهمتي، وإن كانت صغيرة ومتواضعة لاتظهر على صفحات الأطالس، موجوده" (ص١٧)، ثم يقول في ختام الخاطرة: "سيمبانيو العصور الوسطى عجزوا عن قلب الحجر إلى ذهب، أما أنا فسيمباني نجحت في قلب دموعي إلى ضحكات، قدمتها للعالم، أيها الموت تعال باحترام، أنا بانتظارك" (ص١٧).

إنه كلام رجل عرف الحياة وخبرها، وعرف ذاته ووعاها، فأدرك دوره، وقام به، ولذلك يستطيع أن يصف ما فعل، ويستطيع أن يرحب بعد ذلك بالموت، زائراً أخيراً، يأتيه، وقد أدى دوره.

إن المؤلف يتحدث عن نفسه وقد عرف ذاته، ومن عرف ذاته امتلك إمكان معرفة العالم، وفي عهد سقراط كان مكتوباً على باب المعبد في دلفي: "اعرف نفسك". وبين قطبي الذات والعالم، تتفجر السخرية، نتيجة المعرفة، بل نتيجة الشقاء بالمعرفة، و"أخو الجهالة في الشقاوة ينعم".

ونفس المؤلف ستظهر في قصصه جميعاً، سواء أتحدث فيها عن نفسه بضمير المتكلم، أم تحدث فيها عن سواه، بضمير الغائب، فذاته هي الحاضرة دائماً، والسخرية، لا الضحكات، هي ما تتحول إليه دموع المؤلف، بفعل سيميائه، ثم تدخل قصصه، بل تكونها، ثم يقدمها للعالم، بعد الشقاء بمعرفته، ومعاناة العيش فيه.

الذات تفرسها معاناة العالم، فترفض أن تغيب، فتؤكد حضورها في كل قصة، ولو أن حضورها ليس سوى حضور الحاجر بعد أن افترست الرؤية العيون، والسخرية مستمدة من العالم، وراجعة إليه، لالتدمير، ولكن لبنائه، كالقطرة، لا تفصل عن بحرها، إلا لتعود إليه، عذبة، وهو الملح الأجاج.

الذات وضمير المتكلم

ومن الذات يبدأ الحديث، كما تبدأ المعرفة، وكما تبدأ القصص في المجموعة. ضمير المتكلم، أنا، هو الضمير الذي تروى به اثنتا عشرة قصة من قصص المجموعة، وعددها تسع عشرة، أي إن ثلثي القصص مروي بضمير المتكلم.

والقصص الأخرى مروية بضمير الغائب، هو، ولكن ذات المؤلف حاضرة في معظمها، وحضورها يتجلى في شكلين، الأول شبه البطل الذي يروى عنه بضمير الغائب، شبه كبيراً بالمؤلف نفسه، كما في قصة عنوانها: "معاذ الله يا استاذنا"،

وهي تصور مؤلفاً كبيراً، حقق شهرة واسعة، يضطر إلى زيارة رؤساء التحرير، أملاً في أن يكلف بكتابة مادة لصحفهم، ليسد بالتعويض حاجته، فيلقى التقدير والاحترام، ولكنه لا يكلف بشيء، والشكل الثاني لحضور ذات المؤلف هو ظهور صوته في أثناء السرد، إذ ينعت البطل المروي عنه بضمير الغائب، فيقول: "صاحبنا"، ويكرر ذلك في بعض القصص، كما في قصة عنوانها: "بدأ الناس يفهمون"، حيث يكرر الوصف نفسه ثلاث مرات (ص ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٥)، مؤكداً حضور ذاته.

إن حضور الذات طاغ في معظم القصص طغياناً كبيراً، ولا سيما ما يروى منها بضمير المتكلم: "أنا"، وقد يكون مثل ذلك الحضور في بعض القصص لدى كتاب آخرين دليلاً على رؤية للعالم خاصة، ذاتية، ضيقة، محدودة، منعزلة، غير موضوعية، ولكن لا يمكن أن يدل حضور الذات في قصص هذه المجموعة على شيء من ذلك، بل هو يدل على رؤية فيها من الذات شعورها بعذاب الناس جميعاً وشقائهم، وإدراكها لما هم فيه، ولا شيء يعدل المعاناة الذاتية، في القدرة على تحقيق شيء من مثل ذلك الشعور وهذا الإدراك.

ولعل أكثر قصص المجموعة قوة في تأكيد حضور الذات، وإلحاحاً على هذا الحضور، ووعياً من خلاله لشقاء العالم كله، قصة عنوانها: "سيزيف بثماني قوائم" وفيها يظهر المؤلف عصر يوم الجمعة وهو في غرفته الخاصة، يحاول كتابة قصة، كي يقبض تعويضاً من الصحيفة، ويؤمن لزوجته وأولاده الطعام والنزهة في يومي السبت والأحد، وهما يوما عطلة. قد تبدو المعاناة في الوهلة الأولى ذاتية وخاصة جداً، وضيقة ومحدودة، ولكنها سرعان ما تنفتح على العالم كله، لتشمله في مشاركة انفعالية، ولتدرك شقائه، ثم تنتهي إلى تقديم خدمة له، من غير أن تظفر الذات بشيء، إذ يبقى المؤلف في معاناته طوال الليل، ولا يفرغ من كتابة القصة إلا في صباح السبت، وقد أغلقت الصحيفة أبوابها، وعلى المؤلف أن يبقى مع زوجته

وأولاده من غير نزهة ولا طعام، وهو الذي قدم للعالم كله قصة لخص فيها شقاء الإنسان، وأكد فيها ثقته به، وتفاؤله بخلاصه.

ولقد اضطر المؤلف، وهو ما يزال يحاول كتابة القصة، للذهاب إلى الحمام، فإذا هو يرى في الحوض عنكبوتاً يحاول الخلاص من زنزانه البيضاء، فيتسلق جدار الحوض، ويسقط، ويكرر الفعل، مرات ومرات، والمؤلف يرقبه، وفي نفسه تصطرع عواطف شتى، وانفعالات مختلفة، يعبر عنها فيقول:

" غرقت في بحر من الصراع بيني وبين نفسي، من جهة أريد أن أنقذ العنكبوت عن طريق قتله، ولكنني من الجهة الأخرى أحس بقدر عظيم من الاحترام العميق لنضاله الدؤوب، في معركة الحياة، مما يمنعني من قتله، وكيف أقتله؟!... أحس الآن بقدر كبير من الاحترام، من جراء هذا النضال الدؤوب في سبيل الحياة... لأنني أحترمه أريد خلاصه، ولأنني أقرف منه أريد موته، ولكنني لم أعد راضياً عن استمرار عذابه: فليمت أو فلينقذ نفسه..." (ص ١٣).

وبعد طول معاناة، وعذاب شديد، وبعد سقوط متكرر، يفلح العنكبوت في تسلق الجدار المائل لحوض الحمام، ويصل إلى الحافة، والمؤلف ما يزال يرقبه، فيصيح: "سأسحقه، إنني أمقته، وأحتقره، ولذلك فإنني سأقتله، لا، لا، لا أستطيع أن أقتله، أشعر بقدر كبير من الاحترام إزاء العنكبوت، الذي حرر نفسه من زنزانه العذاب، فلتعيش أيها العنكبوت، ياسيزيف، ياذا القوائم الثماني، إنك جدير بالحياة " (ص ١١٥).

ومع خروج العنكبوت من حوض الحمام، كان الصباح قد أشرق، يهتف المؤلف في فرح: "صباح الخير أيها اليوم الوليد... إنني أفكر بشعبي، بهؤلاء الناس الذين يتسلقون الجدار" (ص ١١٥)، ثم يمضي إلى غرفته، ليكتب قصته.

إن المؤلف يحس بشقاء الإنسانية كلها من خلال إحساسه بشقاء العنكبوت، ويدرك ظلم الناس بعضهم بعضاً، من خلال ظلمه هو العنكبوت، ثم يحس بحبه

للإنسانية كلها، وثقته بها، من خلال حبه أخيراً للenkبوت، وثقته بقدرته على الخروج من حوض الحمام.

إن حضور الذات في قصص المجموعة هو دليل على صراع الذات مع الواقع، وإحساسها بالقهر فيه، وخوفها من الضياع في خضمه، وهو أيضاً دليل على وحدتها في واقع مختل، غير منسجم، يفرض عليها الوحدة، كما يفرض عليها مثل الحضور الطاغى، لأنانية أو نرجسية، وإنما ردة فعل واعية، واستجابة تحد وعناد، وكسراً للوحدة.

الوحدة لا العزلة

إن معظم الأبطال في قصص المجموعة أفراد وحيدون، ولكنهم ليسوا منفردين ولا منعزلين، لقد فرضت عليهم العزلة من الخارج، فهم وحيدون، وهم يحاولون الخروج من الوحدة، ولا يطلبونها ولا يسعون إليها، بل يكافحون للاندماج في الآخرين، والتوحد معهم.

إن السجين السياسي في قصة عنوانها: "بدأ الناس يفهمون" يجد نفسه بعد خروجه من السجن وحيداً، من غير زوجة ولا مأوى، فيضطر إلى السكن في حي ناء عن المدينة، وحيداً في غرفة حقيرة، بعيداً عن أعين الرقباء، ثم يجد نفسه مضطراً للانتقال إلى غرفة يشغلها صديق له، لأنه لم يستطيع توفير أجرة غرفته الحقيرة، فيزوره السمان والبقال وصاحب المقهى طالبين منه البقاء في الحي، عارضين عليه المساعدة المادية، فيفرح بهم، ويحس بانتهاء وحدته، ويدرك أن الناس بدأوا يفهمون دوره في الكفاح لأجلهم، ولكنه يكتشف أنهم يعرضون عليه البقاء في الحي لاتقديراً له، وإنما طمعاً في استمرار سبل عيشهم، لأن المخبرين يترددون على المقهى لمراقبته، وحضورهم ساعد على نشاط البيع والشراء في الحي.

وفي قصة عنوانها: "طابق للإيجار" يجد السجين نفسه وحيداً في زنوانته، وقد أخذ منه كل شيء، قلم الرصاص وبطاقة الهوية والقداحة ورباط الخذاء، فيعد

حجارة الزنزانة، والشقوق في جدرانها، والخطوط، ثم يعثر على قصاصة صغيرة من جريدة عتيقة، فيقرأها، ويعيد قراءتها، ثم يحفظ كلماتها، كلمة كلمة، ويرددها، ولا يجد غيرها ما يردد، ثم يُستدعى للتحقيق، وأمام المدعي العام كان يجيب عن الأسئلة كلها بما حفظ مما هو مكتوب في القصاصة: " طابق معروض للإيجار ببدل بخس، يحتوي على ست غرف، يقع في النقطة المركزية، في نيسان طاش، ويطل على الشارع الرئيسي..." وإذا المدعي العام يطلق سراحه، ويمضي وهو يردد العبارة نفسها، وقبل أن يغادر مبنى القصر العدلي، يجد المدعي العام ساعياً في إثره، ثم يستوقفه معتذراً ليسأله عن عنوان البيت المعروض للإيجار، فهو لم يطلقه إلا لحاجته إلى مثل هذا البيت.

ولعل أقسى أشكال الوحدة في قصص المجموعة ماتعبر عنه قصة عنوانها: "براتب واحد"، وهي تصور موظفاً قبض راتبه الأول، وأخذ يطوف في الشوارع، حائراً يفكر فيما يمكنه أن يفعله براتبه، وقد اكتشف أخيراً أنه لا يمكنه أن يفعل به شيئاً، فهو لا يكفيه لشراء معطف، أو لتناول بضع وجبات في مطعم، أو النزول في فندق لبضع ليال، أو لاستكمال علاجه لدى طبيب، وكان وهو يطوف في الشوارع حائراً قد جذبت أنظاره حسناء، فتعلق بها، وأخذ يتبعها، وهو شارد اللب، يفكر في الراتب، كيف يمكنه التصرف فيه، وتقف الحسناء، وتنظر إليه، وهي تتوقع أن يقول كلمة، ولكنه يعجز عن قول شيء، وذهنه مشغول بالتفكير في الراتب، فتبصق في وجهه، وتمضي، في حين يقف كلب إلى جانبه ويبول.

إن الموظف يعيش في وحدة يفرضها عليه راتبه الذي لا يمكنه من فعل شيء، وتقوده وحدته إلى العجز، إذ يجرمه راتبه المحدود من أشكال العيش وضروراته الأولية، فإذا هو من غير بيت ولا طعام ولا علاج ولا كساء ولا زوجة، ممزق النفس، عاجز عن النطق بكلمة أمام حسناء.

وحدة المناضل السياسي، ووحدة الفرد المثقف، ووحدة الفقير، هي أبرز أنماط الوحدة التي تظهر في معظم قصص المجموعة، وهي وحدة تقود إلى نهاية مأسوية، قد تفضي إلى الجنون أو الجوع أو اليأس أو العجز، وهي وحدة فرد يفهم الواقع، ويعمل لأجله ويخلص له، والواقع من حوله لا يفهمه، ولا يعرف مابداخله، ولا يقدره، بل يتخلى عنه، ويسيء الظن فيه، ويتهمة ويدينه، وهي في الأحوال كلها ليست عزلة، ولا انعزالاً عن المجتمع، وليس فيها شيء من قلق الفرد المتشائم، ولا غربة المفرد المتعالي على واقعه.

الشقاء الإنساني

ولا تأتلق صورة للشقاء الإنساني مثل اتلاق صورة يلتقي فيها اثنان فرض عليهما الشقاء، ولا يمكن لأحد أن يعرف شقاءهما، كما يعرفه كل منهما لدى الآخر، وفي مثل هذه المعرفة، تتحقق معرفة الشقاء الإنساني كله.

هي الصورة التي تقدمها قصة عنوانها: "من ذكريات رأس السنة"، وهي تروى بضمير المتكلم، وفيها يتحدث المؤلف عن مزاحه ليلة رأس السنة مع الأصحاب في السجن، واتفاقهم جميعاً على السهر ليلة رأس السنة المقبلة في مقهى "نيساووظ" الشعبي، إن أتيح لهم الخروج، وتقر أشهر، فيخرج المؤلف من السجن، ليجد نفسه من غير بيت ولا زوجة ولا مال، وتقر شهور، فإذا هو في ليلة رأس السنة، فيقصد بعض الأصحاب، ليقترض منهم شيئاً من المال، يمكنه من الانتقال إلى "نيساووظ"، فيجد لدى أصحابه الترحيب والدعوة إلى تمضية ليلة رأس السنة في ضيافتهم، فيخجل، ويخرج، من غير أن يطلب من أحد منهم مالاً، ويمضي إلى مقهى نيساووظ سيراً على الأقدام، تحت المطر، في حذاء مهترئ، يتسرب منه الماء إلى قدميه، وفي ثياب بالية، ويدخل المقهى، بعيد منتصف الليل، فلا يجد أحداً من الأصدقاء، فيقعد منتظراً، مبلل الثياب، جائعاً، لا يقدر على طلب طعام أو شراب، وفي أثناء قعوده يرقب عاهرة تعمل في المقهى، يخرج بها القواد ثم يعود عدة مرات،

وهي ترقبه، وتلاحظ قعوده وحده، من غير أن يشرب شيئاً أو يأكل، فرفض عرضاً أخيراً للقواد، قبيل الفجر، لتنضم إلى منضدة البائس الفقير المتشرد، فتطلب له طعاماً وشراباً، وتشاركه فيه، ثم تدفع عنه الحساب، وفي الصباح تودعه عند باب المقهى.

في ليلة رأس السنة، والناس في صخب، يلتقي بعضهم ببعض، ويمرحون، يحكم المجتمع على إنسان أن يسير تحت المطر في حذاء مهترئ جائعاً يرتعد من خوف وبرد ووحدة، لأنه لا يملك مالاً، كما يحكم على إنسان آخر لكي يملك المال أن يؤجر جسده إلى الصباح، ليبقى بعد ذلك وحده في قهر يرتعد من وحدة وألم، وإذا المجتمع يوحد في حكمه، من حيث لا يدري، ولا يريد، بين هذا الإنسان وذاك، فيلتقيان معاً، ليلة رأس السنة، في الوحدة والقهر والشقاء والألم.

وهي صورة راسكو لينكوف المضطر إلى القتل وهو يركع أمام سونيا المضطرة إلى العهر، ليقبل طرف ثوبها، فتقول له: "إني عاهرة"، فيقول: "وأنا قاتل، وإنما أركع أمام الشقاء الإنساني".

وهكذا تكتمل الدائرة، وتتم المعرفة، فيتحد الشقاء بالشقاء، في لقاء إنساني نادر فريد، يسقط الأقنعة، ويهتك الأستار، ليظهر الإنسان، وحده، معذب الجسد، مقهور الذات.

الغربة والإدهاش

وليس لقاء البائس المتشرد بالعاهرة ليلة رأس السنة وحده الأمر النادر الفريد في قصص المجموعة، بل إن في معظمها من الأمور الغريبة النادرة ما هو أكثر غرابة وإدهاشاً.

إن الطرافة هي من خصائص معظم القصص، ولعل أشدها طرافة قصة عنوانها "أذئاب الكلاب"، فقد طلب مدير الناحية من أهل القرية أن يحضر كل فرد منهم عشرة من أذئاب الخنازير، ويوزر مدير الناحية وفدً من أهالي القرية

يتزعمه شيخ وقور، يؤكد المدير الناحية أن القرية لا خنازير فيها، بل إن المنطقة كلها تسمع بالخنازير ولكنها لا تعرفها، فيغضب المدير ويرد بأن المنطقة مملأى بالخنازير، وأن الفلاحين جهلة لا يعرفون مصلحتهم، ولا بد أن يحضر كل فرد منهم عشرة أذنان من أذنان الخنازير لإنقاذ محصول الذرة، ويرد الشيخ الوقور بأن المنطقة لا تعرف الذرة، ولا تزرعها، فيستشيط المدير غضباً، ويؤكد أنه تلقى أمراً من حاكم المنطقة بجمع أذنان الخنازير، وأن الحاكم تلقى أمراً بذلك من وزير الزراعة، وأن وزير الزراعة استند في أمره ذلك إلى تقارير العلماء الذين درسوا في الجامعات الأوروبية، والذين ينظرون إلى الخرائط ويدققونها كما يطالعون الكتب قبل أن يتوصلوا إلى معرفة حقيقة أن هناك خنازير، فهل يصدق فلاحاً جاهلاً، ويكذب أولئك العلماء؟ وفي نهاية المطاف هل يمكنه رد القرار، ورفض الأمر؟ فالأمر أمر، ولا بد من تنفيذه.

ويضطر الشيخ الوقور للذهاب مع رجال من القرية إلى منطقة أخرى بعيدة، كان قد حارب فيها أيام كان شاباً، وهو يعلم أن فيها خنازير، ليشتري منها الأذنان، وحين يصل الشيخ الوقور إلى تلك المنطقة يجد فيها ازدحاماً شديداً، فقد أقبل عليها الناس من كل صوب، لشراء الأذنان، فكان اتجار بها، وكانت مغالة في الأسعار، ودفع الشيخ العجوز والرجال أضعاف ما كانوا يتوقعون، ثم رجعوا بالقطار، وطال بهم الطريق، وخمت الأذنان، وفاح ريحها، وضج الركاب، وراها أحدهم فأخبر الشيخ العجوز والرجال أنها أذنان كلاب وليست أذنان خنازير، ثم دخلوا القرية وهم يكتمون الأمر، وسلموا بعض الأذنان إلى مدير الناحية، وباعوا بعضها إلى من جاء يشتريها من القرى المجاورة، ولا أحد يعلم بها، ثم أخذ الناس ينفضون عن الشيخ الوقور، حتى إنهم أخذوا يرفضون مصافحته، لأنه أمسك بيده أذنان الخنازير، وصارح الشيخ أحد الرجال بالأمر، ثم اضطر إلى

إعلانه، ولكن ذلك لم يجده شيئاً، وأخذ أحد المحتالين في الإغارة على كلاب القرية وقطع أذنانها، حتى أصبحت جميع كلاب القرية بلا أذنان.

قطع أذنان الكلاب وبيعها حدث غير منطقي، ولا يتوقع، ولكن حين يجبر الناس على إحضار أذنان خنازير، في منطقة لاخنازير فيها، يصبح قطع أذنان الكلاب أمراً ممكن الحدوث، ومتوقفاً، بل ضرورياً.

وهل ثمة ماهو أكثر غرابة من أن يباع حمار قميء هزيل بألفين وخمسمئة ليرة؟! بل هل ثمة ماهو أكثر غرابة من أن يكون البائع فلاحاً عجوزاً جاهلاً أمياً لا يعرف شيئاً؟! وأن يكون المشتري أستاذاً جامعياً مرموقاً متخصصاً؟!

هذا ما تقدمه قصة عنوانها: " ألا يوجد حمير في بلادك؟! " فقد زار تركيا أستاذ جامعي كبير قادماً من أمريكا في زيارة للشرق، بحثاً عن الآثار القديمة، ولا سيما قطع السجاد الشرقي، ونزل ضيفاً عند أستاذ آخر، ثم خرجا يوماً إلى قرية فيها بعثان للتنقيب عن الآثار، وفي الطريق كان الضيف يحدث مضيفه عن اهتمام الفلاحين في كل البلاد التي زارها ببيع الآثار المزيفة للسائحين، وحقاقتهم في خداعهم، وأكد له أنه عرف ذلك وخبره في بلدان كثيرة في الشرق، ثم حدثه عن اهتمامه بالسجاد الشرقي القديم، وعن شرائه عدة قطع بثمن بخس جداً، في حين تساوي عند العارفين بها ألفاً مؤلفة، ثم يريان عجوزاً نائماً في ظل شجرة، وإلى جانبه حمار قميء هزيل، وعلى ظهر الحمار بساط عتيق مهزى، رآه السائح فذهل، وطلب من مضيفه أن يوقظ الفلاح وأن يساومه في بيع الحمار، من غير أن ينبهه للباط، ويطلب العجوز ثمناً لحماره عشرة آلاف ليرة، وبعد طول عناء، وذكاء من السائح في التحايل والمساومة، يقبض العجوز ألفين وخمسمئة ليرة، ويرفع قطعة السجاد عن ظهر الحمار، ويقدم عنائه للسائح، ويحاول السائح خداع العجوز، فيستعطفه على الحمار، ويتوسل إليه أن يترك له البساط كي يغطي ظهره ويقيه من البرد، ولكن العجوز لا يتصاع، فيمضي السائح ومضيفه يجران الحمار جراً، ويلحق

بهما العجوز، ينادي، وهو يقدم لهما شيئاً، فيفرح السائح، وإذا العجوز يقدم له (الخازوق) الوتد معتذراً عن نسياله، مؤكداً أنه سيحتاج إليه ليربط به الحمار. إن البيع غريب، ولكنه مقنع، والسياق يقود إليه، ويوحى به، بل إن كل شيء يبدو متوقعاً، من خلال النسق، ولكنه على الرغم من ذلك مدهش وغريب، ومرتبطة بمجمل البناء العام.

الرمز الواضح

وتمتاز هذه القصة من بين قصص المجموعة بظهور الرمز فيها، متمثلاً في البساط وخازوق الحمار.

فالفلاح العجوز يتمسك بالبساط، ولا يبيعه، ولا يعطيه للسائح، وحين يلح هذا في طلبه، يجيبه قائلاً: "لا أستطيع التخلي عنه، إنه من الأشياء التي ورثتها عن أبي لا يجوز أن أعطيه لأحد، ذكرى من الآباء والأجداد، لا أستطيع أن أعطيه لكم... هذا البساط يجلب لي الحظ... لا، لا، لا تطلبوا مني مثل هذا الطلب، كيف سأنجح بعد ذلك في بيع الحمار؟ منذ خمس سنوات أتمكن من بيع الحمير الهزيلة دوماً بفضل هذا البساط..." (ص ١٨١-١٨٢).

وواضح أن البساط يدل على تراث الشعب الذي يتمسك به الفلاح والذي لا يمكن أن يتخلى عنه الشعب، ولا أن يخدع فيه.

وتكتمل صورة الرمز بالخازوق يقدمه الفلاح العجوز للسائح الأمريكي، يعفوية وبساطة، وهو يركض وراءه ويصيح قائلاً: "لقد نسيتم الخازوق، الوتد الحديدي العائد للحمار، كيف ستربطونه هناك في أمريكا، ألم تفكروا؟ هل يمكن شراء حمار دون خازوق؟ واضح تماماً أنكم من قلبي الخبرة" (ص ١٨١).

وتؤكد عفوية الرمز حين يعبر السائح في الختام قائلاً عن الوتد الحديدي (الخازوق): "سأضمه كتذكاري إلى مجموعة السجاجيد الموجودة بحوزتي، إنه خازوق

ثمّين لقد اشتريناه بثمان بختس، حين حصلنا عليه مقابل ألفين وخمسمئة ليرة فقط" (ص ١٨٣).

إن الرمز في هذه القصة بسيط وعفوي، ينسجم مع السياق، من غير تكلف ولا اصطناع، وهو واضح الدلالة ودلالته يستمدّها من القصة، ومن الواقع الشعبي مباشرة، من غير تحميل، ولا افتعال.

ظلال من الحكاية الشعبية

وإذا كانت هذه القصة تمتاز من قصص المجموعة بظهور الرمز فيها، فإنها تشترك مع بعض القصص في أسلوب الحكاية الذي تروى به؛ فالقصة تبدأ بحديث للمؤلف يذكر فيه أنه دخل عليه الأستاذ التركي وهو يصفع خديه بيديه ويصيح: "تبهدلنا، فضحونا، ياللفضيحة" (ص ١٦٣)، ويعرب عن خزيه وخجله، ويدهش المؤلف، ويسأله عن الأمر، فيروي له ما كان من أمر السائح الأمريكي الذي نزل في ضيافته والذي صحبه في زيارة للريف حيث تم بيع الحمار وشرائه بألفين وخمسمئة ليرة، وتنتهي القصة والأستاذ يتحدث إلى المؤلف ويعرب عن إحساسه بالعار، ويضرب رأسه بيديه، وهو يقول: "وهكذا لبستنا الفضيحة أمام أنظار العالم، ياها من فضيحة" (ص ١٨٣).

إن ثلاث قصص أخرى في المجموعة، وهي (أذئاب الكلاب، وستة حراس في الأراجيح الطائرة، وإلى جانب من يقف الحمار)، تروى بالطريقة نفسها، وهي تبدأ بالمؤلف وهو يتحدث عن التقائه برجل يفجؤه برواية أمر مدهش، ويطلب منه المؤلف توضيحه، فيمضي الرجل في عرض تفاصيل ذلك الأمر، وهذا الرجل غالباً ما يكون بطل القصة، في حين يكون المؤلف مستمعاً للقصة، وناقلاً لها، ولذلك غالباً ما يختم المؤلف مثل تلك القصص بتعليق بسيط ينبهنا فيه إلى أنه مستمع لحديث بطل القصة.

ويدل أسلوب الحكاية المتبع في هذه القصص بما فيه من إثارة وإدهاش على حذاقة كبيرة في جذب القارئ إلى القصة، وشده إلى متابعتها، في مقاطعات ذكية تزيد في أسلوب الحكاية قوة وتأثيراً، وهو أسلوب يوحى من جهة بأن ما يروى هو نقل أمين عن صاحب الحدث بطل القصة، مما يوهم بوقوع القصة فعلاً وحدثها، وهو يسهل على المستمع من جهة ثانية مهمة تلقي القصة وفهمها، لأنه يروي له ما وقع، ولا ينقله إليه نقلاً، ولا يتعبه في تصويره.

ولا يستعير المؤلف من الحكاية الشعبية أسلوب الحكاية فحسب، بل يستعير منها في بعض القصص مادة الحكاية نفسها، فيغير فيها ويعدل، ثم يبني عليها قصته، لتشير إليها من بعيد، في استقلال عنها، على الرغم مما بينهما من ارتباط.

إن قصة بيع الحمار بعد الإيهام بأن البساط جزء منه، تبدو شبيهة بحكاية جحا، وهي تروي أنه مرض فنذر أن يبيع حماره إذا شفي بعشر ليرات، ولما شفي، عزّ عليه بيعه، وكان عليه أن يفي نذره، فعلق بذيل الحمار هرة، ونزل إلى السوق، وأخذ ينادي: "الحمار بعشر ليرات، والهرة بألف"، وبيع الحمار رهين ببيع الهرة، ثم عاد في المساء إلى البيت، من غير أن يقبل أحد بشراء الحمار معقودة بذيله الهرة، وقد أصبح جحا في حل من النذر.

كما تبدو قصة العنكبوت الساقط في حوض الحمام مبنية على حكاية تزعم أن الإسكندر هزم في إحدى المعارك، فقعده في ظل صخرة يستريح، فرأى نملة تصعد الصخرة، وتسقط، وتحاول، الصعود ثانية، ثم تسقط، وقد كررت الصعود مرات كثيرة، حتى تم لها أخيراً بلوغ القمة، فأفاد منها الإسكندر درساً، وأعاد الكرة على عدوه، فانتصر.

وتشير هذه القصة، من جهة أخرى، إشارة واضحة ومباشرة، إلى أسطورة سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة برفع صخرة كبيرة إلى قمة جبل، ودحرجتها من

الطرف الآخر، والذي يحاول ذلك في عذاب أبدي، ولا يفلح، إذ تفلت منه الصخرة في كل مرة يصل فيها إلى قمة الجبل، وتسقط إلى السفح.

ومما تمتاز به القصة من الأسطورة هو تفاؤلها بانتصار الإنسان، وخلصه من العذاب، وهو ما يقوّي من إشارتها إلى حكاية النملة التي أفاد منها الإسكندر درساً.

السخرية والنقد

وليس غريباً أن يبنى المؤلف بعض قصصه على نوادر جحا، فهي تمده بمادة غنية للسخرية، وهو الذي يسعى في قصصه كلها إلى السخرية.

إن بعض القصص مبني على موقف ساخر، وبعضها الآخر تشيع المواقف الساخرة في ثناياه وتضاعف، وثمة قصص تجمع الأمرين معاً، ومن السخرية ما يظهر في حوار، ومنها ما يظهر في موقف.

ومن السخرية ما يمس الجهاز الحاكم في الداخل، ومن السخرية ما يمس أنظمة حكم في الخارج، وهي أبداً ناقدة، تنال الظالم، وتحاول إنصاف المظلوم، وحين لا يستطيع المظلوم أن يرفع عنه الظلم يسخر.

ومن السخرية ما يبدو بريئاً، ولكنه يفضح ويدين.

ولعل من أشد القصص في المجموعة سخرية قصة عنوانها: "واجب وطني"، وهي تصور سجناً دخله سارق، كان قد أُلقي عن السرقة، وتاب، فرحب به أصحابه من السجناء القدامى، ممن حكم عليه بالمؤبد، وينكرون عليه عودته إلى السرقة، فينكر ذلك، ويؤكد لهم براءته، ثم يقعد ليحكى لكبير السجناء قصته، وهو يحتسي الشاي، ويقسم الأيمان المغلظة أنه بريء، فقد استدعاه مدير المخفر، ليقوم بواجب وطني، فلا يفهم قصد المدير، ثم يتبين له أن واجبه هو القيام بعمليات سطو متتابعة على أعضاء فريق قادم من أمريكا وألمانيا لزيارة البلاد، ثم الإسراع إلى المخفر، ليسلم مديره ماسرقة من أعضاء الوفد، ويعتذر السارق القديم عن القيام بهذا الواجب، ويؤكد إقلاعه عن مثل هذه الأعمال، ولكن المدير يهدده

بالصاق مئات التهم به، ويؤكد له أن الغاية هي إظهار رجال الشرطة بمظهر القوي، القادر على تتبع المجرمين، وإلقاء القبض عليهم، وإعادة المسروقات، في وقت سريع، ويضطر السارق إلى الخضوع، ويقوم بعدة عمليات يسطو فيها على ثياب أعضاء الوفد وعلى محافظاتهم، وبعض أشيائهم الخاصة، ويسرع بها مرة تلو مرة إلى المخفر، ليقوم رجال الشرطة بتسليمها إلى أعضاء الوفد فور سؤال هؤلاء عنها، وفي المرة الأخيرة يقوم رجال الشرطة بإخبار أعضاء الوفد عن المسروقات قبل أن يعلم هؤلاء بها، وفي الختام يلتقي الصحفيون برئيس الوفد في المطار ليسألوه عن انطباعه، فيضطر رئيس الوفد إلى التصريح بأن "الشرطة قوية... ولكن اللصوص أقوى من الشرطة" (ص ١٩٨) وتنشر الصحف نص التصريح، فيغضب مدير المخفر، وينزع بالسارق في السجن.

إنها سخرية فاجعة، ومخيفة، لاتمس فرداً، ولا تكشف طبعاً نفسياً كالبخل أو الجبن، ولا تنتقد سلوكاً اجتماعياً لفرد، وإنما تنال نظاماً.

المؤلف والسجن

ولذلك زج بالمؤلف في السجن غير مرة، حتى بلغ مجموع مأمضاه فيه أكثر من خمس سنوات.

كما منع من مغادرة ترقية، كما صرح في آخر مقابلة معه، أجرتها مجلة "العربي" الكويتية، في شهر نيسان من عام ١٩٨٤، ونشرت نصها في العدد ذي الرقم /٣١٠/ لشهر أيلول، من العام نفسه.

وكان المؤلف قد نال بما امتاز به في قصصه من سخرية عدة جوائز في مسابقات عالمية للكتابة الساخرة، فقد نال الجائزة الأولى مرتين في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ في المسابقة العالمية للكتابة الساخرة التي جرت في إيطاليا، وفي عام ١٩٦٦ حصل على جائزة "القنفذ الذهبي" التي أعطيت لأفضل كتابة ساخرة في مسابقة

جرت في بلغاريا، كما أنه في عام ١٩٦٩ نال الجائزة الأولى في مسابقة أجرتها مجلة "التمساح" السوفيتية الأسبوعية الساخرة التي تصدر في موسكو.

وللمؤلف ٣٢ مجموعة قصصية، و ١٠ روايات، و ٨ مسرحيات و ١٦ كتاباً نثرياً وقد نشرت مؤلفاته في ١٩ بلداً وترجمت قصصه إلى ٢٤ لغة ومثلت مسرحياته في ٧ بلدان، وزاد عدد نسخ مؤلفاته المنشورة في تركيا على المليون ونصف المليون.

وآخر منصب شغله المؤلف هو رئاسة اتحاد الكتاب في تركيا، وهو الاتحاد الذي أوقف نشاطه الحكم العسكري الذي تولى السلطة في تركيا في الثاني عشر من أيلول عام ١٩٨٠.

وكان المؤلف قد مارس من قبل عدة أعمال، فاشتغل مصوراً، وافتتح مكتبة، وداراً للنشر في اسطنبول عام ١٩٥٦، وقد احترقت هذه الدار عام ١٩٦٣ وفيها مئة وعشرة آلاف كتاب.

وكان المؤلف قد دخل الكلية العسكرية الفنية عام ١٩٣٥ وتخرج فيها عام ١٩٣٩ برتبة ضابط في الجيش، ثم ترك الجيش عام ١٩٤٤ وهو برتبة ملازم أول. ومن الطريف في الأمر بعد ذلك أن "عزيز" ليس اسمه وإنما هو اسم أبيه، وقد اضطر إلى النشر به وهو ضابط في الجيش، ثم استمر في استعارته، أما اسمه فهو "محمد نصرت"، وقد ولد في العشرين من كانون الأول عام ١٩١٥ في إحدى الجزر القريبة من اسطنبول والواقعة في بحر مرمرة، ولقد توفي عزيز نسين في تموز عام ١٩٩٥.

الذات وإدراك دورها

وفي كل ماكتبه المؤلف أو صرّح به، يدل على معرفته ذاته، وإدراكه دوره في الحياة، ولعل خير ما يؤكد ذلك إجابته لندوب مجلة "العربي" حين سألته عن

إمكان نيله جائزة "نوبل"، وهي الإجابة التي يمكن أن تعد خير ما يمكن أن يختصم به المرء حديثه عن "عزيز نسين"، وهي قوله:

" اسمع يا عزيزي، أود أن تسجل على لساني بأنني عندما أكتب، فإنني لأفعل ذلك من أجل الحصول على جائزة، أية جائزة كانت، أنا أكتب لأن دوري في الحياة هو الكتابة، والكتابة عن حالات إنسانية تقتضي أن يكون موقفني في الحياة متوافقاً مع ما أكتب، أي أن يكون ضد الظلم والكبت ومصادرة الحقوق والحريات، لكن الكاتب لا يكتب ولا يعيش دوره وحياته من أجل الحصول على جائزة ".

المحتوى

٥	مقدمة
٥٣ - ٧	في جذور الإبداع الإنساني
٢٢ - ٩	١- الأسطورة
٤٢ - ٢٣	٢- التاريخ
٥٣ - ٤٣	٣- الحكاية الشعبية
١٤٣ - ٥٥	في التراث العربي
٨٦ - ٥٧	١- صحيفة بشر بن المعتمر
١٠٧ - ٨٧	٢- عالم المتنبي الشعري
١٢٨ - ١٠٩	٣- رسالة الغفران
١٤٣ - ١٢٩	٤- خيال الظل
٢٢٤ - ١٤٥	في الرواية
١٦١ - ١٤٧	١- مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية
١٧٢ - ١٦٣	٢- وداعاً يا أفامية
١٨٧ - ١٧٣	٣- جمالية المكان في رواية ميرamar
١٩٩ - ١٨٩	٤- تقنية الإدهاش في رواية ينداح الطوفان
٢٢٤ - ٢٠١	٥- الوعي والحوار في أطيف العرش
٣٠١ - ٢٢٥	في القصة القصيرة
٢٣٤ - ٢٢٧	١- عصر القصة القصيرة
٢٤٤ - ٢٣٥	٢- خليل هنداي والقصة القصيرة
٢٥٤ - ٢٤٥	٣- الضعف الإنساني الجميل في قصص مظفر سلطان
٢٧٠ - ٢٥٥	٤- قصة الصبر
٢٨٤ - ٢٧١	٥- شك الدردار
٣٠١ - ٢٨٥	٦- عزيز نسين والرحلة من الذات إلى العالم

المؤلف

- أحمد زياد محبك
- من مواليد مدينة حلب عام ١٩٤٩
- تخرّج في قسم اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب عام ١٩٧٢.
- نال الماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة حلب عام ١٩٨١
- حاز الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة دمشق عام ١٩٨٤
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام ١٩٨٣
- عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي منذ عام ١٩٩٧
- عضو اتحاد الصحفيين
- أستاذ لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة حلب
- رئيس قسم اللغة العربية

صدر للمؤلف

- حركة التأليف المسرحي في سورية، (دراسة) ١٩٨٢.
- من الحكايات الشعبية، (مجموعة حكايات شعبية) ١٩٨٣ .
- يوم لرجل واحد، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٨٦ .
- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، (دراسة) ١٩٨٩.
- حجارة أرضنا، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٨٩ .
- الكوبرا تصنع العسل، (رواية) ١٩٩٦ .
- بدر الزمان، (مسرحية) ١٩٩٦ .
- حلم الأجفان المطبقة، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٩٦
- عريشة الياسمين، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٩٦ .
- دراسات في المسرحية العربية، (دراسة) ١٩٩٧ .
- حكايات شعبية (نصوص ودراسة) ١٩٩٩ .

من المنشورات الأدبية

- خصيصا للحمير عزيز نيسين
- دف الصخر مطاع القاق
- ذكراه في القلب آنا غاغارين
- ربما فدا صلاح دهني
- رحلة المخاطر غابرييل غارسيا ماركيز
- رفيقة سفر صالح القباني
- زبيدة ملكة ساحة النجمة محفوظ أيوب
- شريعة سدوم وعمورة محفوظ أيوب
- ضياع الإغتراب برجز سمكوخ
- طائر الكريم وهيب سراي الدين
- عواء الرجل الميت طلال شاهين
- في إحدى الدول عزيز نيسين
- قاعة الأرزاق منصور ناصر الدين
- من مذكرات معلمة سعاد مكارم
- هالوليا عادل أبو شنب
- يسلم الوطن عزيز نيسين
- همس الصور شكري شعشاعة

- أسرار المدافن المصرية أجاتا كريستي
- الأحياء والأموات سيمونوف
- الأقصوصة السوفييتية المعاصرة ماجد علاء الدين
- الإشراق والرؤية الخاتم عبد الله
- التجزية الأخيرة يوليا إفانوف
- الحلم شوكت الصفدي
- الرقص على أسوار بابل جميل سلوم شقير
- الركض عبر أزقة الغربة طلال شاهين
- الشمس في كفي ابتسام شاكوش
- القيد فوزات رزق
- الكويت في عيون امرأة دمشقية جهينة الحموي
- المحطة الأخيرة ممدوح حمادة
- المهندسون وهيب سراي الدين
- النطع جينكيز إيتماتوف
- تدمير روما محفوظ أيوب
- حكاية البغل العاشق عزيز نيسين
- حياة واحدة لا تكفي سعيد أبو الحسن

هذا الكتاب

يضم الكتاب بحوثاً ومقالات ثقافية ونقدية متنوعة، عن الأسطورة والشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد، تناولها الدكتور أحمد زياد محبك متنقلاً بين التنظير والتطبيق ضمن رؤية واضحة ونظرة ثاقبة، وقد حرص على نقل المادة المعروضة بموضوعية وإيصالها للقارئ المتخصص والعادي على السواء.

كتاب شيق، جدير بالمتابعة ويستحق أكبر

الاهتمام.

الناشر

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

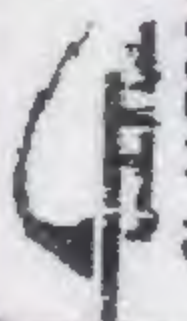
دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة

دمشق ص.ب ٣٠٥٩٨

هاتف : ٥٦١٧٠٧١

فاكس : ٥٦١٣٢٤١

Bibliotheca Alexandrina



0672903